التمثيل السينمائي



تأليف:

ماري إلين أوبراين

ترجمة:

د. رياض عصمت



الفن السابع 39

التمثيل السينمائي

الفن السابع ٣٩

رئيس التحرير : محمـــد الأحمـــد

أمين التحرير : بندر عبد الحميد

التمثيل السِّينمائي

تأليف: ماري إلين أوبراين

ترجمة: د. رياض عصمَت

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية — دمشق ٢٠١٢م

عنوان الكتاب الأصلي:

Film Acting

By: Mary Ellen O'brein

صدرت الطبعة الأولى عام ٢٠٠١م
منشورات وزارة الثقافة
المؤسسة العامة للسينما
سلسلة (الفن السابع؛ ٣٩)

التمثيل السينمائي / تأليف ماري إلين أوبراين؛ ترجمة رياض عصمت . - ط٢ . - دمشق: المؤسسة العامة للسينما،٢٠١٢م. - ١٧٦ص؛ ٢٤ سم.

(الفن السابع؛ ٣٩) صدرت الطبعة الأولى عام ٢٠٠١م

١ - ٧٩١,٤٣ أ و ب ت ٢ - العنوان ٣ - أوبراين
٤ - عصمت ٥ - السلسلة

مكتبة الأسد

إهداء المترجم

أهــدي تــرجمتي لهــذا الكتــاب إلى أبنــائي مــن خريجــي « المعهــد العــالي للفنــون المسرحية » القــدامى والجــدد، مــن ممــثلين ونقــاد وراقــصين، خاصــة أولئــك الــذين عملــوا معــي منــهم في إبــداعات مــسرحية وتلفزيونيــة، لهــا صداها العميق والخالد في ذاكرتي على مرّ السنين.

رياض عصمت

مقدمة

ماهو التمثيل السينمائي الجيد ؟

في ختام فيلم «العراب»، يلعب مارلون براندو في دور (الدون كارلوني) مع حفيده في الحديقة. يأخذ حز برتقالة، ويدسه في فكه كأنه طقم أسنان، ثم يكشّر ويطارد الصبي عبر أحواض البندورة. يرش الصبي هذه الشخصية القوية، الشبيهة بالآلهة، بمبيد حشرات، وتستمر اللعبة لتنتهي بموت (الدون).. ذلك الوحش المثير للشفقة في إهاب إنسان بسبب نوبة قلبية.

لماذا كانت تلك لحظة ملهمة من التمثيل السينمائي؟ لأن المخرج والممثل في هذا المشهد تحديداً اختارا أكسسواراً مجسداً وديكوراً مفاجئاً، لكنهما مناسبان إذ أسهما بشكل كوميدي ومشؤوم في محو صورة العراب الذي يحصد أرواح الناس، صورة الشخص الذي يقرر من يعيش ومن يموت ضمن مملكته.. مملكة الجريمة المنظمة. إن لعبة «الاستغماية» (الطميمة) الطفولية، واستخدامه لقناع مصنوع ببساطة من حز برتقالة، يكشفان خصال (الدون كارلوني) المريحة والمهددة في آن معاً. بالتالي، يرى المشاهد جانبين لشخصيته، التي تمتلك جمالياً طابع إعادة الثقة للنفس والتحريض.

إننا نذهب إلى الأفلام كي نتسلى، ولنستمتع بالعمل الفني للمخرج ومعاونيه: الممثلين، المصممين، التقنيين، والموسيقيين، نحن، في الظلام، أكثر عرضة لقبول أنواع مختلفة من الصور والشخصيات، بصحبة «البوشار» و«الصودا» وألواح الشكولاه، وذلك ضمن جو رسمي يشبه مسرحاً متكاملاً. إننا نتشجع بالسمة المشابهة للأحلام في الصور السينمائية لنهضم المعاني والاستعارات بالجاهزية نفسها التي نتعلم فيها ركوب الدراجة الهوائية في الطفولة، أي من خلال الإعادة والتجربة الحسية.

كان ارتياد دور السينما بالنسبة لكثير من الأمريكيين الذين كانوا أطفالاً في الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات جزءاً مهمّاً من الأسبوع، تماماً مثل مشاهدة «افتح يا سمسم» و«مستر روجرز» و«الفرقة الكهربائية» على شاشة التلفزيون بالنسبة لمشاهدي اليوم من الأطفال. في مدينتي «سانت لويس»، كان الأولاد يذهبون إلى السينما أربع مرات أسبوعياً: في أيام الأربعاء حيث كان يجري سحب يانصيب للدمى ينظمه أصحاب البقاليات عقب عرض الفيلم، وأيام الجمعة حيث تعرض أفلام الكاوبوي، وأيام السبت حين كنا نصرخ ذعراً خلال أفلام الغموض والجرائم.. ونتأوه خلال أفلام الحب (منتهزين الفرصة لنلتصق بأحبتنا بذريعة الخوف أو الملل)، أما في أيام الأحد فكنا نحرر أنفسنا من خطايا الأسبوع بالضحك والإبحار في دنيا المغامرات خلال حفلات «الماتينيه» لأفلام الرسوم المتحركة (الكارتون).

في ذلك العالم الحسي بصريّاً، كنا نندمج بهويتنا – بحرية تماثل الأحلام – مع الصبي «سيسكو» و«تشارلي شان». لم يكن مهمّاً لنا من يلعب الأدوار، ومدى إجادتهم لفن التمثيل، بما أن كلاًّ منا كان يصبح النصف

الآخر من أي تشخيص، دون أن يلحق هذا به ضرراً. ما زلت قادرة على أن أصبح شخصية في فيلم من أفلام الحرب العالمية الثانية وقد تغيرت ملامحها بعملية جراحية إلى ملامح شرقية كي تصير جاسوسة تخدم الولايات المتحدة الأمريكية، لكنها نتيجة لذلك تفقد صديقاً يابانياً.

هذا الشعور الطفولي بأن المرء جزء من كل شخصية يراها في الأفلام يمكن أن يقود إلى رغبة في قبول طيف أوسع من أساليب التمثيل والشخصيات المتباينة، وأن يهضم كون التشخيص غذاءً للخيال بينما تجلس وحيداً في الظلام. في علم المسرح والأدب يسمى هذا توحداً عاطفيّاً. أما بالنسبة لكثيرين في عالم السينما فيسمى «كسب دولار». هذا المصطلح التجاري مؤسف لأنه ينزع إلى تهميش القوة الجمالية وفن الممثلين، وهما أمران مهمان بصورة مضاعفة في السينما عنهما في المسرح. يملك الفيلم ذاته في حركة مونتاجه وزوايا تصويره وقطعاته القدرة على التأثير فينا بعناصر الحلم.

بذهابنا إلى عروض الأفلام لنراقب قصصاً قوية، ولنرى أبطالاً يقاتلون أعداءهم وبطلات ينقذن أسرهن، ولنحيي الكلبة «لاسي» والقردة «تشيتا» (اللتين تماثلان في الحيوية أي نجم بشري)، نصبح قادرين على قبول أعمال فنية متنوعة الأنماط جدّاً، ونتوقع ردود فعل مختلفة تجاه كل منها، ونمر مرور الكرام بتلك الأعمال التي صنعت لمبدأ «كسب دولار آخر». ولكن، ثمة من سيحبها.

كأطفال في الأربعينيات، مثلاً، كانت أحلامنا تتحقق بشيرلي تمبل وأبوت وكوستيللو. في السبعينيات، بعد حروب غير مقبولة واغتيالات مروعة، صارت مطالبنا كرواد سينما أكثر تركيباً وأقل سذاجة. رغم ذلك، ما زالت

الحبكات المعقدة تسحرنا، وكذلك النجم في أية قصة، والأفلام السياسية أيضاً (التي ربما تبنى الآن بصورة أشد براعة)، وبسير الحياة الحميمة.

تتواصل الشخصية مع المشاهد بقوة كبيرة عبر الأفلام، بحيث يصبح من عدم الحكمة أن يعطي المرء تصريحات نهائية حول التمثيل السينمائي، وهو فن مراوغ لا يغطي فحسب طيفاً واسعاً من الأساليب، ولكنه يقدم أيضاً قوة وجوه متنوعة من الممثلين بلا حدود، تؤثر فينا حسيّاً.

تماماً كما يجلس كل منا وحده في صالة السينما، مستجيباً بصورة فردية للتشخيص الحركي والجسدي من قبل الممثلين، (بشراً كانوا أم حيوانات)، وللون والبيئة، كذلك هو هذا الكتاب الذي بين أيديكم... عبارة عن استجابة فردية ومحاولة لاستكشاف طبيعة الأداء على الشاشة السينمائية.

التمثيل السينمائي المعاصر

تتيح السينما اليوم احتمالات لا متناهية أمام الممثلين الشبان. لم تعد الجماهير تمنح ولاءها فقط للممثلين الذين يجسدون نماذج للشكل المثالي للجمال، موضبة من قبل المنتجين والمخرجين. صار نطاق الممثلين في زماننا يشمل جميع الأنماط: الجميل، الشرير، العذب، والقبيح. إن داستن هوفمان، تشارلز برونسون، فاي دونواي، بارباره ستريساند، ريتشارد دريفوس، جيسيكا لانغ، ماغي سميث، روي شايدر، مارشا ميسون، مايكل مورفي، جون فويت، سيغورني ويفر، سيسي سبيسك، جين فوندا، فانيسا ريدغريف، روبرت ردفورد، جاك نيكلسون، جين هاكمان، والتر ماثاو، غليندا جاكسون، آل باشينو، روبرت دو نيرو، مارلين كاهن، وبرت رينولدز، يمثلون جميعاً أنماطاً جديدة في السينما خلال الثمانينيات. أصبحت الأدوار توزع على نساء طويلات أمام رجال قصار القامة، كما في حال فانيسا ريدغريف وداستن هوفمان في فيلم «أغاثا»، دون أن يحتاج أحدهما إلى الوقوف في حفرة أو فوق صندوق من أجل أداء المشاهد العاطفية. صار من الممكن للممثلين الشباب اليوم أن يكونوا دمثين، خجولين، غير مصقولين، ذهنيين، أو مفعمين بالحيوية. أصبح ممكناً أن تكون لهم آذان كبيرة، أو صغيرة، أو بارزة. كما أصبح ممكناً أن تكون لهم أنوف ضخمة أو ضئيلة، معقوفة أو مستقيمة. وصار ممكناً أيضاً أن يضعوا أو لا يضعوا أي مكياج. كما صار ممكناً أن يكونوا سمينين، أو نحيلين، أو بين – بين.

إن التنوع اللامحدود للشخصية والنمط الجسماني على الشاشة بالنسبة للأدوار الأولى يفتح مجال الفرص للممثلين الذين لا يجسدون نماذج المثال الكلاسيكي للجمال. ونجد الأفلام، اليوم، أشد تعقيداً بشكل جزئي، لأن الممثلين أنفسهم أكثر إثارة للاهتمام من حيث مظهرهم، ومن حيث براعتهم في الأداء. إن ممثلين مثل دو نيرو، باشينو، وهوفمان، كثيراً ما يصنفون على أنهم نمط «غير بطولي». فهم ليسوا وسيمين من وجهة نظر هوليود التقليدية حول الجاذبية. إن جمالهم يأتي من كونهم يستأثرون باهتمامنا بهم، فهم ممثلون تتبع أفكارهم من طبقات من العواطف، وتخلق تواصلاً تأمليًّاً، كما تبعث جدية إزاء ما يجري لهم كشخصيات ضمن القصة. وقد لعبت مؤخراً ممثلات مثل سالي فيلد، غولدي هاون، مارشا ميسون، سوزان آنسباش، بلويث دانر، جيل كليبرغ، جين فوندا، سيغورني ويفر، ومارغوت كيدر، أدوار نساء قادرات، ذكيات، وأنثويات، لكن شعورهن بالهوية لا يسكن وينتهي بمجرد انعكاس صورهن في المرآة: فهن نساء حواف شخصياتهن غير مستقرة وثابتة.

يبدو تنوع الممثلين في السينما، اليوم، نابعاً من عدم التركيز على الجمال الجسدي، والتركيز على الجانب النفس / جسماني. صارت الجماهير أكثر اهتماماً بما يختفي تحت السطح، مما يظهر على خارجه. رسمت أفلام مثل «نورما راي»، «سانتيني العظيم»، «ابنة الفحام»، و«أغاثا»، صوراً معقدة لشخصيات رجال ونساء مركبة، لها أكثر من بعد. صار على الممثل، حاليّاً، أن يكشف أكثر من مجرد ملامح مميزة، يدعمها مكياج ممتاز. صار عليه أن يعكس من خلال وجهه القرارات الداخلية والصراعات المعقدة التي تشغل الشخصيات المعاصرة.

ربما كانت هناك عدة أسباب دعت لهذا الاهتمام بالجانب النفس/ جسماني. يمكن أن يكون بعض الاهتمام ناشئاً عن الثورة الاجتماعية والسياسية في

الستينيات، التي حولت اهتمامنا من المظهر الخارجي للأشياء إلى جوهرها. لقد هزت الأحداث التي جرت في أرجاء المعمورة خلال العشرين سنة الماضية معتقداتنا الفردية التقليدية، وقضت على توحدنا الجمعي كأفراد من مجموعات سياسية اجتماعية أو جغرافية. تعثرنا بالأقدام الموحلة للسياسيين المتورطين في فضائح حكومية. التهبت أعيننا بمشاهد محاولات الحرب والاغتيال المتلفزة. واجهنا الحقائق البائسة للأحوال التي تواجهها الأقليات التي حظيت حديثاً بشيء من الاهتمام: النساء، الشيوخ، الشيكانو (مكسيكيو الأصل)، وآخرون. نظرنا إلى قلب أنظمة التبادل والاتصال، وعثرنا على «جيلنا». تتبعنا الشباب بحس المنتقمين، وصنعنا من الأطفال نسخاً نموذجية من الذات التي ناوشناها وحللناها.

إن الأفلام تعكس اهتمامات المجتمع وقضاياه. وهي تتقدم إما لتعالج الثورات الحديثة الأهم، أو تتكفئ لتستغل مخاوفنا وتخيلاتنا. ويتردد صدى الاهتمامات النفسية لاحتكاكنا بمجموعات بشرية غريبة نواجهها في حياتنا: ديانات «الزن» الساحرة، سلسلة كتب «كيف تفعل كذا لتطوير ذاتك»، التأمل التجاوزي، فنون القتال الشرقية، الركض، الأطعمة الصحية المغذية، الحمامات الساخنة، وتقنيات التغذية الاسترجاعية البيولوجية.

كما في أي تطور تاريخي، فإن «بندول» النشاط الفني يتأرجح في قوس واسع المدى. من ناحية، فإن التغيرات الثورية سمحت بإنتاج أفلام مثل «جوليا»، «نقطة التحول»، و«امرأة غير متزوجة». أما من الناحية الأخرى، فإن مخاوفنا استغلت عبر أفلام جرى مونتاجها على عجل بصورة تعسفية. لقد اتبعت السينما خلال العشرين سنة المنصرمة اتجاهات جديدة في اللغة والفعل والموضوع. لقد نظرت أفلام من طراز «نقطة التحول» و«جوليا» عن كثب إلى نفسية ذهن الأنثى، ووجدته في ذات تركيب نفسية الذكر. هذه الأفلام تضيء شجاعة المرأة، تعقيد شخصيتها، ومرحها. إن فيلمي «كرامر

ضد كرامر» و«أناس عاديون» يضعان أسراً بكاملها على مائدة التشريح، ويكشفان أن الأدوار الجنسية لا تصنع رجلاً ولا امرأة.

أما اللغة فصارت في الأفلام أكثر حرية من أية مرحلة سابقة في تاريخها. صار الرجال والمراهقون والأطفال كثيراً ما يفجرون في وجوهنا كلمات التجديف، حتى بتنا سنحتاج قريباً إلى لغة أكثر سباباً ولعناً بعد أن مللنا تلك القديمة. في الواقع، صار استخدام هذه اللغة من بصمات الفيلم الحديث، بعد أن كانت محدودة ببيئات ولهجات معينة. وصار العري أيضاً أمراً عاديّاً في السينما. وكتعويض عن السنوات الطوال التي كانت النساء يظهرن فيها عاريات إلى حد أو آخر، صار الرجال يظهرون عراة بأعداد كبيرة. وقائمة الرجال الذين أظهروا مؤخراتهم خلال السنوات العشر الأخيرة ستقحم وتحرج هنا بشكل زائد عن الحاجة. لقد أصبح النقاش القديم فيما إذا كان العري يخدم القصة أم لا نقاشاً بائداً، فات أوانه. إننا نأخذ كمسلمة، اليوم، أن العري يقوي السرد ويجعله ممتعاً. فيلم واحد فحسب ذهب إلى ماهو أبعد من العري، ليلتقط الخصال الجسدية المدهشة الكامنة وراء اللحم البشري، وهو فيلم نيكولاس كيج «لا تنظر الآن». يحتوي هذا الفيلم على أحد أشد المشاهد شهوانية، بصريّاً وروحانيّاً، من خلال مشهد أداه كل من جولي كريستي ودونالد سذرلاند.

هناك مواضيع أكثر تحريضاً في السينما، توازي اختراقات استخدام اللغة والعري. شاهدوا «القيامة الآن»، «أناس عاديون»، «نورما راي»، و«كل ذلك الجاز». في هذه الأفلام، نرى وننظر بعين الاعتبار إلى ما يلي: مثيرات الحرب من خلال إعادة خلق الحرب الفييتنامية: الأم التي اقشعر بدنها من القمع بحيث لم تعد تستطيع أن تعبر عن الحب لولدها، فتاة طيبة وقد تحولت إلى زعيمة عمالية تخاطر بمهنتها وحياتها، ومصمم رقصات نيويوركي يجهد نفسه إلى حد الموت المبكر قبل الأوان. إن فيلمين مثل «سانتيني العظيم» و«أخوة الدم» يفضيان بالحقائق الحيوية لتهدم الأسرة دون كلل أو ملل. أما الواقع الناجم عن السيناريو

والتمثيل في هذه الأفلام فهو مزيج مما هو معروف وغير معروف. تمثيل بلايث دانر وروبرت دوفال في «سانتيني العظيم»، وتوني لوبيانكو وريتشارد غير في «أخوة الدم»، ممتاز في مزجه بين النزعة الطبيعية ونزعة الواقعية السامية. إننا لانجد في أي من الفيلمين أداء ارتجاليّاً لأجل الارتجال، ولا في سبيل الأسلوب.

لقد اتخذت صناعة السينما طريقاً أخرى بعيدة عن الستينيات: قدمت لنا العنف في شكل أملس بارع، والوحشية مغلفة بورق السيلوفان، ومثلهما فعلت أفلام الكوارث. رأينا قنابل تنفجر في طائرات مخطوفة، وشهدنا زلازل وفيضانات وتهدم عمارات شامخة وغرق سفن. تقاسمنا مشاعر الذعر مع أناس معرضين لهجوم النحل القاتل، وتشاركنا مع أولئك الذين يحاولون النجاة من إغراقهم في «كوما» (نوم لا صحوة منه) لتجميدهم واستغلال أجسادهم في بنك للأعضاء. قاومنا الغزاة الغرباء الذين يغزون أنظمة جسم الإنسان، فينمون فيه وينبثقون عنه، كما حاربنا على نمط عام ١٩٤٠ ضد مهاجمين أتوا على متن سفن فضائية، وكانت لنا اتصالات قريبة مع زوار ودودين من الفضاء الخارجي.. زوار يوحون بإحساس بالسلام الداخلي لنفوسنا التالفة.

هذه الأفلام الهروبية تتوازن مع تلك الأفلام التي تعكس اهتمامات استهلاكية في أزمات الحياة، والاحتمالات الناجمة عن انهيار نفسي، والكفاح الدؤوب للتغلب على المصائب الشخصية. إن البحث الانفعالي عن الهوية هو موضوع عديد من الأفلام في السنوات ما بين ١٩٧٣ – ١٩٨٣. تتحرك جيل كليبرغ من الاتكال إلى الاستقلال كشخصية في فيلم «امرأة غير متزوجة». في الفيلم ذاته، يجسد مايكل مورفي شخصية رجل معقد يسعى إلى الحب من خلال التلاعب بالآخرين. أما في فيلم «كرامر ضد كرامر»، فتجبر الظروف داستن هوفمان على اكتشاف أمر مبهج حول مدى قدرته على الرعاية

الأبوية. في هذين الفيلمين، كما في «البدء من جديد» من بطولة برت رينولدز، نجد الطلاق تجسيداً لأزمة شخصية، ولتغيير ما.

يركز فيلم وودي آلان «داخليات» على حميمية الموت وتأثيراته على العائلة. بينما نجد فيلم روبرت آلتمان «ثلاث نساء» يوثق ثلاث شخصيات خاسرة، لعبتها كل من سيسي سبيسيك، شيلي دوفال، وجانيس رول. أما فيلم برغمان «مشاهد من زواج»، فيطلق العنان للعنف الكامن وراء سطح علاقة زوجية متداعية. في هذه الأنواع من السينما، يجب على الممثل أن يكون قادراً على كشف ازدواجية الشخصية من أجل تطوير موضوعات وأفعال حاذقة. هنا، في هذه الأفلام، تظهر مجموعة تناقضات في ذوات الشخصيات. ويجب أن يعرف الممثل بوضوح كيف يوحي بعيوب شخصيته في جلاء وبراعة.

إن شخصيات الفيلم الحديث هي تكوينات من التناقضات، من الازدواجية، من الظلال المرهفة، ومن المهارة. لذا، فإن على ممثلي وممثلات السينما الجدد أنفسهم أن يتحلوا بالحساسية إزاء تلك التناقضات، وبالبراعة في عكسها على الشاشة. في الوقت نفسه، يجب عليهم أن يكونوا – أو أن يظهروا – على أهبة النشاط في كل لحظة. تحت السطح المباشر، لابد أن يكمن بعد استبطاني وتحليلي. إن على «المتاح» أن يتعايش مع «المحير»، و«العنيف» مع «الهش». عنصر يتزامن مع الآخر، ملمح يتلاشى ليكشف ملمحاً آخر تحته. تلك هي آلية وجوهر عملية تصوير الشخصيات.

أصول وتراث: الفيلم الصامت

في زمن الأفلام الروائية الأولى، لم يكن يوجد سوى عدد ضئيل من الممثلين المدربين. كثيراً ما استخدم المخرج الفرنسي الرائد لوي لوميير أفراد أسرته وأصدقاءه وعابري السبيل. لم يكن اهتمامه متجهاً إلى خلق شخصية أو موقف. كانت تستحوذ عليه القدرة الميكانيكية لاختراع التصوير السينمائي الجديد، ولالتقاط الحركة على شريط خام (سيلولويد). أما المؤدي – كما كان يطلق على الممثل بمصطلح ذلك الزمان – فكان مهماً مثل محرك القطار أو كلب السباق. على سبيل المثال، منح عرض فيلم في قاعة «ميوزيك هول» بنيويورك عام ١٨٩٦ تركيزاً متساوياً للقطات عن ركوب متن الأمواج وأخرى عن رقصة بالشماسي أدتها راقصتان شابتان.

تحت تأثير المجددين، مثل جورج ميلييه وأدوين س. بروتر، تطورت طرائق التصوير والمونتاج لتسمح بظهور حبكة، كما تم تشجيع ممثلين مسرحيين للإسهام في هذا الفن الجديد. وهكذا، انتقلت أسلوبية الأداء المتكلف من المسرح، لتبدو مصطنعة في نظرنا اليوم، لأننا اعتدنا على نمط التمثيل الطبيعي. إن تكنيك السينما بين عامي ١٨٩٠ و١٩٠٠ شجع طرازاً من التمثيل أقل واقعية.

يضع لويس جاكوبز في كتابه «نشأة الفيلم الأمريكي» قائمة بتقنيات السينما المبكرة التي تطفلت على تركيز الممثل:

- كان على الممثلين مواجهة الكاميرا، والتحرك أفقيّاً، ما عدا حينما تكون الحركة سريعة. وكان الفعل عبارة عن علاقة عمودية مع الكاميرا من أجل إفساح مجال أرحب للمؤدي.
- كان على الفعل الذي يجري في الخلفية أن يكون بطيئاً ومبالغاً حتى يترك أثراً.

- كان على الأداء الإيمائي أن يضخم النوايا، كأن تثبت نظرة العيون، وتكون اندفاعات الحركة عنيفة، بينما يلفظ الكلام ببطء.

من أجل أن يبدأ أي ممثل في خلق تشخيص صادق، كان يستوجب عليه أن يهضم تلك التقاليد بعمق لا يضطر بعدها إلى التفكير فيها، بل يركز انتباهه كليًّاً على دوره. ليس الأمر مهمة سهلة. بل حتى في أيامنا، حين يواجه الممثلون أولى لقطاتهم القريبة، يجدون صعوبة في تمثل تقاليد الجو التكنيكي الذي عليهم أن يعملوا ضمن إطاره.

عبر مراقبة التمثيل في تلك الأفلام المبكرة، نلاحظ تأثير طريقة «ديلسارت» في التمثيل – وهي التعبير الجسور الواضح عن المواقف العاطفية والعقلية. لقد حاول فرانسوا ديلسارت أن ينمّط آلية الحديث والإشارة خلال حياته المهنية كمعلم للصوت والإلقاء في باريس في مطلع القرن التاسع عشر. وكان ديلسارت قد فقد صوته نتيجة لتمرين خاطئ في كونسرفتوار باريس عام ١٨٢٥، وكرس ما تبقى من حياته لتدريب الممثلين على المواءمة بين النطق والإشارة. واحدة من تلميذاته كانت راشيل، التي اشتهرت بأدائها المسرحي الطبيعي لدور «ليدي ماكبث»، إذ لعقت الدم المتخيل عن أصابعها خلال مشهد مشيها أثناء النوم. في «مذكرات اعتباطية»، علق ديلسارت أن «الفم يلعب دوراً في كل شيء شرير يمكن أن نعبر عنه، من خلال تكشيرة تبرز الشفتين وتخفض زاويتيهما، أما إذا كانت التكشيرة تتم عن عاطفة مركزة، فلا بد من ضغط الشفتين. كما أن أي استجواب يجري والذراعان معقودتان على الصدر لابد أن يوحي بأن الشخصية تشكل تهديداً». كانت راشيل قادرة على ترجمة هذه التعليمات الآلية إلى تمثيل واقعي، حرك بالتأكيد مشاعر الجمهور «ليخاف ويرتعد». مع نهاية القرن التاسع عشر، جذبت نظرية ديلسارت عدداً من المؤدين الأمريكان، بحيث استخدموا تقنيته لإظهار الشكل الخارجي، وبالتالي لكشف الشكل الداخلي للعاطفة.

بالغ كثير من الممثلين – للأسف – في تكنيكهم الجسدي أكثر مما قاربوا تجاربهم العاطفية لدقيقة واحدة خلال تحضيرهم لأدوارهم. وأتى تمثيل عدد منهم مبالغاً بوضوح في استخدام الجسد. وكانت العواطف المأساوية كثيراً ما تؤدى عبر سلوك مثير للشفقة. كما أصبحت الحركات النمطية والمكياج علامات وإشارات بديلة لأسلوب من التمثيل. وقلد الممثلون والممثلات بعضهم بعضاً، كما قلدوا أنفسهم.

في كتاب قديم عن التمثيل السينمائي، ينصح المؤلف جان برنيك ممثل السينما أن يعتمد بريق العينين، وفتحتي الأنف المتسعتين، والحاجبين المقطبين، والشفتين المزمومتين، ليؤكد على عاطفة ما. كان هذا التركيز على توضيح العاطفة سائداً في بدايات القرن العشرين. وكان الممثلون المبتدئون يتلقون تدريباً على تعبيرهم حسب رسوم إيضاح في كتب ومجلات. ووقف نجوم مثل ماري بيكفورد، ايرل وليامز، وليليان غيش أمام عدسات الفوتوغراف وهم يستعرضون تعبيراتهم التي تجسد مواقف «النمردة»، «التذلل»، «الشجب»، «التفنن»، «النفور»، و«الحذر».

تحت الإدارة الإخراجية الذكية للمخرج د.دبليو. غريفيث، غيّرت الممثلات الأمريكيات – مثل ليليان ودوروثي غيش – الأساليب المتعارف عليها في التمثيل إلى تجارب صادقة وأصيلة في الأداء السينمائي. كان استخدام العيون دائماً، على سبيل المثال، عنصراً مهمّاً في التمثيل الميلودرامي على المسرح والشاشة. لكن الأختين غيش تركتا عيونهما تكشف في السينما عن العناصر الأهم للمشاعر والشهوات. كان أداؤهما مؤثراً ببساطته في التعبير.

وصار باقي الممثلين – وهم يراقبون ويحللون أداء الأختين غيش السينمائي – أكثر وعياً لمخاطر الإندماج العاطفي. فقطع الممثل البريطاني سيريل مود على نفسه عهداً ألا يرفع عينيه إلى الأعلى بأسلوب يتظاهر

بالتقوى، لأن هذه الحركة تبدو كريهة على الشاشة بإظهارها الزائد لبياض العينين. وآمن مود أيضاً أن مشاهدة الممثل لنفسه بالمكياج قبل الشروع بالتصوير أمر أساسي جدّاً. أما بالنسبة للممثل جورج بيرسون، فأكثر الصفات صعوبة في التحقق على الشاشة، هي العمود الفقري لفن التمثيل السينمائي الناجح: الاسترخاء.

عندما أصبح الممثلون أكثر ألفة مع نتائج الأداء للكاميرا، بدؤوا يلاحظون أن «البوزات» هي أسوأ ما يمكن للممثل أن يفعله. إن مجموعة التعبيرات الجاهزة لمواقف وأوضاع أمر يحد الإبداع. كانت النصيحة التي توجه للممثلين كي يجسدوا الشخصية، أن يفكروا، ولكن ألا يؤدوا عواطفهم. ولكن عين الكاميرا يمكن أن تكون أسوأ ناقد، إذ تكشف كل ضعف للذين يؤدون أمامها. إن الكاميرا تقدم بموضوعية، وبلا رحمة، أفضل وأسوأ ما يمكن أن يمنحه الممثل.

انتقد الأسلوب الجسدي المبالغ للتعبير عن العاطفة من خلال حركات معينة بالوجه في كتاب «التصوير الفوتوغرافي» عام ١٩٢٤، وذلك في مقال عنوانه: «تشغيل المقياس الصامت الذي تجرب به دوروثي فيلبيس مهارتها عبر الطريقة الخبيثة لملاحظة الأمزجة الدرامية للكاميرا...» إن ردود الفعل التي لاحظتها فيلبيس هي مواقف عامة: خوف، يأس، إيمان، شك، مقت، ودلال. مثل هذه الردود أفعال كانت مطلوبة غالباً خلال اختبارات الشاشة للممثلات الشابات. إن إبراز الكلمات، في المقال المذكور، يشير إلى الاستجابة للتزيين المنتظر، والتقديم المؤسلب للعواطف، وهما ما كان يسم التمثيل السينمائي في بداياته المبكرة. اليوم، نجد أن أداء «حالة» هو لعنة محرمة. وبول نيومان – بين ممثلين آخرين تلقوا تدريبهم بمناهج منوعة، بينها منهج ستانيسلافسكي – ينصح الطلبة الشباب أن يفكروا من خلال أفعال حيوية: أن يقنعوا، أن يخبروا، وأن يداعبوا.

بالرغم من أننا يمكن أن نجد قدراً كبيراً من التمثيل في أفلام غريفيث شديد الشكلانية بالنسبة لذوقنا المعاصر، فإننا مدينون لإسهاماته غير العادية في تطوير التمثيل السينمائي. منح غريفيث توزيع الأدوار اهتماماً فائقاً، مفتشاً عن الطراز الصحيح لعكس ما يريده في كل مشهد. وغريفيث أحد المخرجين النادرين الذين كانوا يجرون «بروفة» قبل تصوير المشاهد، كما كان يحرك الكاميرا إلى الأمام لأخذ لقطات أقرب لوجوه الممثلين. كل هذه التجديدات دفعت فن التمثيل نحو أشكال أكثر طبيعية، وبدت التعبيرات والحركات المبالغة متنافرة مع اللقطات القريبة، فضلاً عن كونها زائفة. لقد فتح غريفيث الباب أمام الحاجة إلى رؤية الفكرة وهي تضيء ملامح الوجه. ووصف أحد النقاد في ذلك الزمان ممثلي غريفيث بأنهم «ليسوا مجموعات من الدمى تتحرك على المسرح.. بل لقطات فوتوغرافية حيوية لرجال ونساء يفكرون.. بحيث ترى ما الذي يجول في خواطر أولئك الممثلين والممثلات».

اليوم، نطلق على هذا التعبير الجسدي للأفكار: «لغة الجسد». وهي تنحو إلى مهارة أكبر لإيصال المعاني، ونسبيّاً إلى كبح أكبر للقلق عما كانت عليه لغة الجسد في سنوات ١٩١٦ – ١٩٣٠. إن تصور لغة الجسد في أية مرحلة هو إحدى فعاليات السينما الرئيسية، بحيث يقاد المشاهد إلى مطابقة كل ممثل مع خصلة جسدية مميزة، أو مع اسم شخصيته في الفيلم.

إن صور الشاشة العملاقة، التي أثارت تداعيات لدى الجمهور البكر في القرن العشرين، بدأت تستحوذ على طاقة حيوية، ولدت نظام النجم. وتبع الممثلون واستوديوهات الإنتاج هذه النزعة، وبنوا رأسمالهم على هذا الإدراك الفتي. قال بن توربين – وهو ممثل أحول العينين بعض الشيء – لأحد المخرجين: «صور العينين .. صورهما .. ما الذي يذهب ملايين الناس لمشاهدته في السينما؟» كانت الأدوار تؤلف، أو تعاد كتابتها، كأنماط: «البنت الحلوة التي لم تخبرها أمها»، و«مغوية الرجال» (لاحقاً تطورت إلى «المرأة

الأخرى»). بنى الممثلون لأنفسهم مهناً راسخة بلعب النمط نفسه من الأدوار في كل فيلم صنعوه. بالتالي، عرف الممثلون/ النجوم بأحد أدوارهم المحورية: «الداعمة» (ماري ماكدونالد)، أو «الفتاة التي يقدر ساقاها بمليون دولار» (بيتي غرابل). ونقل جمهور السينما الموضات وموديلات الشعر من النجوم، وقرأ بنهم المقالات في المجلات عن حياتهم. بهذه الطرق المتنوعة، مارست صور الشاشة هيمنتها على مفاهيم المشاهد.

تطلب التمثيل في السينما الصامتة مجموعة مختلفة كليّاً من تقنيات الأداء عن تلك المستخدمة على المسرح وفي الإذاعة. كان المخرج يعطي توجيهاته للممثلين والكاميرا تدور، وكان ممكناً أن يصيح بعبارات مشجعة عندما كان الممثل يبهجه بحركة أو ردة فعل معينة. هذه التقنية الإخراجية كانت مساعدة للممثل والمخرج معاً في وقت لاحق، لأنها أبقت صلة الوصل حية بين الممثل والجمهور. كان صوت المخرج بمثابة الضمير الجمعي. وغلب استخدام الموسيقى لإضفاء مزاج على الممثل أثناء أدائه لمشهد جدي أو انفعالي. كان البيانو، أو التشيللو، أو الكمان، يضفي إيقاعاً على مد وجزر عاطفة الممثل. ولجأ جون فورد في وقت لاحق إلى عازف أكورديون يعزف برقة إذا كان الممثلون بحاجة إلى مساعدة لإحراز مزاج معين. وبما أن الصوت لم يكن قابلاً للتسجيل، كان الممثلون يرتجلون المشاهد بعد أن يشرح لهم المخرج ما الذي يجري في المشهد. هذه السمة الارتجالية في السينما الصامتة تتناسب وتتناغم مع تعبيرات الوجه المبالغة. ولم يكن استخدام الموسيقى كليّاً بالطريقة الجديدة، فقد سبق أن استخدم ستانيسلافسكي الموسيقى و«المترونوم» في شغله مع الممثلين في «مسرح الفن» بموسكو. وليس استخدام الموسيقى أيضاً طريقة بائدة آفلة، فمخرجو الأفلام الجدد، مثل ستيفن سبيلبرغ وجورج لوكاس، يستعملونها لمساعدة الممثلين. إن العواطف تتبع إيقاعاً داخليّاً يتبدل مع تنامي الفعل. وهناك نوايا وأهداف متنوعة يؤديها الممثل تشابه موضوعات متنوعة في التأليف الموسيقي.

في الكوميديات الصامتة القديمة، كانت المهارة في الارتجال متطلباً أساسيّاً من متطلبات تكنيك الممثل. على كل ممثل كوميدي أن يكون جاهزاً، عند الحاجة، للبدء بلعب موقف معين. في إحدى المرات، استخدم ماك سينيت موكباً دينيّاً حقيقيّاً كموقع آني لتصوير فيلم. كان الممثلون يهرعون لجلب اكسسواراتهم من المخازن، وثمة شخصية مسبقة الصنع – هي شخصية فتاة عاملة تبحث عن والد لطفلها – تؤديها ميبل نورماند. اعترضت تلك الممثلة موكب المتعبدين، حاملة دمية ذات قماط بين ذراعيها، بينما أخذ سينيت يصور ردود الفعل الحقيقية التي أثارتها. ويقول سينيت: «ذلك أمر لايستطيع المرء أن يصوره بعد ستة أيام من بروفات غريفيث». ووصل رجال الشرطة، وطاردوا الممثلين، بينما استمر سينيت في تصوير ذلك كله، ثم أضاف لقطات قريبة ومشاهد أخرى ليربط مفاصل القصة بعضها مع بعض، منهياً فيلماً آخر من أفلام سينيت.

تستمر تقنيات الارتجال، استخدام الموسيقى، تصوير أشخاص غير ممثلين، إجراء بروفات للمشاهد، وميل الجماهير للتوحد مع أنواع من الأفلام، في كونها التيارات الرئيسة لصناعة السينما في أمريكا، وفي الكرة الأرضية كلها أيضاً، ورغم أن أساليب التمثيل تغيرت عبر السنين، في سعي دائم إلى واقعية أكبر، فإن النجاح في صقل فن الإخراج يعتمد على التوقعات المتبدلة للجمهور، وبالتقاليد المستعملة في المسرح، وبالتجريب من قبل مخرجي الأفلام. في روسيا، استخدم سيرغي آيزنشتاين وفيسفولد بودوفكين خلال مونتاج أفلامهما لقطات قصيرة للتعبيرات على وجوه الممثلين. ومع ذلك، أجرى كل من هذين المخرجين «بروفات» للممثلين عبر ارتجالات طويلة، بمثابة تحريض لانفعالاتهم. وفي مقابلة نشرت في مجلة «السينما التجريبية»، لخص مخرج روسي آخر موهوب يدعى ألكسندر دوفجنكو طريقته في العمل قائلاً: «إرغام شخص غير ممثل على أن يقوم بتكشيرة أو بحركة ما،

وتحريضه على فعل ذلك. فمثلاً، إذا تطلب المشهد الدهشة، عندها أثير لدى الممثل تعبير الدهشة بمساعدة ألاعيب بهلوان بارع». حاول المخرجون آنذاك ودائماً أن يأخذوا الممثل بالمفاجأة، وأن يساعدوه على التخلص من أية ردود فعل مريحة ومألوفة. استخدم فورد الموسيقى، وسينيت المواكب العابرة، ودوفجنكو فصول السيرك.

كان رجال الأعمال في هوليوود بارعين جدّاً في تطوير أنماط تلبي توقعات الجماهير حول «أبطال أحلامهم». وجوه، أصوات، وسلوكيات، صار كل منها تجسيداً لصور عند رواد الأفلام. لم يكن نجوم الأفلام بالضرورة ممثلين تلقوا تدريباً محترفاً، خاصة حين كان التجسيد لبعض الصفات قد حولهم إلى صورة تلبي رغبات المشاهدين. إن الصورة الجذابة المنفردة على شاشة بمقياس تسعة أقدام تستطيع أن تؤمن بيع بطاقات كثيرة. وجنى رجال الأعمال الهوليووديون ثروات طائلة من بيع جانب واحد من شخصية الممثل الجسدية.

كان تقنيو الأفلام، أيضاً، يتعلمون بسرعة حيل التجارة – يغيرون القصص عن طريق المونتاج، وبصنعة ما يصفه المصور هال موهر أنه: «الممثل الرئيسي ذو الوزن الثقيل»، في حال فشل الممثل الرئيسي في الإجادة. تحت التحديق المستمر للمصورين والمونتيرية، حللت الوجوه بدقة مؤرقة، بينما شرع الممثلون يحللون ملامحهم بصراحة كما يحلل النحاتون ملامح تماثيلهم، شعرت ماري بيكفورد، مثلاً، أن وجهها له جانب واحد جذاب (فوتوجينيك)، فسعت للمناورة مع موقع الكاميرا لتظهر ذلك الجانب وحسب. فإذا تطلبت استمرارية المشهد منها أن تستدير الى الجهة التي تراها ذات عيوب كانت تتابع استمرارية الفعل بعينيها فقط، مبقية الجانب المفضل لديها من وجهها باتجاه الكاميرا.

منذ ذلك الحين، ترددت قصص لا تحصى عن رجال قصار القامة اضطرت النجمات أمامهن إلى الوقوف في حفر خلال المشاهد العاطفية، وعن

ممثلات ناضجات أصررن أن يتم تصويرهن من وراء نسيج شديد الشفافية لإخفاء تجاعيد السن، حتى أصبحت تلك القصص جزءاً لايتجزأ من التمثيل السينمائي. كان الفن السينمائي بتفحصه الذي لايكل ولايمل لملامح الوجه والجسد – على النقيض من المسرح، حيث كانت الواقعية تحقق انتصاراتها، ويتم التمسك بمبدأ فني مفاده عكس الواقع بأمانة موضوعية تقدر التفاصيل القابلة للتجسد فقط – يجذب وعي المخرجين إلى «البوزات» وتكوينات الوجوه التي تخلق وهماً. وعلى العكس من المسرح الواقعي الذي سعى إلى تجنب التجميل الرومانسي لموضوعاته، فإن الإيهاميين في السينما كافحوا لخلق شخوص مثاليين ومعبودين جداً.

عبر الإخراج وارتياد الأفلام، تأسس طقس جديد استحوذ على مخيلة وآمال الجمهور في العالم بأسره. إن الطقس السينمائي يشمل علاقة التعاطف بين الممثلين والمخرجين، وعلاقة التكافل بين رجل الأعمال والفنان، والعلاقة الكهنوتية الصارمة أحياناً بين المشاهد (الذي يشبه مساعد الكاهن) والنجم المعبود. وهكذا، أضحى الطقس بمثابة انعتاق من الضغوط الاجتماعية للعصر، تمثلت في الممثلين والممثلات، في موضوعات القصص المصورة التي تعكس الآمال والإحباط، وفي رونق العالم الطبيعي في لحظات نادرة.

ألهم المخرجون، أصحاب الرؤيا، ممثليهم الحساسين بأن ينظروا إليهم مثل «آلهة» تستحق أن يضحوا بحياتهم في سبيلها – كما فعلت ليليان غيش حين مشت على الجليد في فيلم «الطريق نحو الشرق». كان على الفنانين في السينما الصامتة دائماً أن يصطدموا مع المروجين الذين يسوقونها من المنتجين وأصحاب صالات العرض. أما الجماهير فطالبت ببقاء النجوم مخلصين لسحرهم.

إن طيف أولئك السحرة الجدد واسع: وليام س. هارت، بيرل وايت، تشارلي تشابلن، شرطة كيستون، السابحات الفاتنات، إريك فون ستروهايم،

بيسي لوف، وسالي أونيل. لم يعد منذ ذلك الحين مهرجون محبوبون بقدر: لوريل وهاردي، فاتي آرباكل، هاري لانغدون، بستر كيتون، وتشستر كونكلين. في السينما، صار حتى حذاء تشارلي تشابلن نجماً. أضحى الحذاء يستخدم كإعلان عن أفلامه. في الأفلام فحسب تستطيع الأشياء أن تكتسب شخصية توحي بها من أول نظرة، تماماً كأي تعبير على وجه ممثل. وهكذا، ولد فن جديد من الطقس القبلي، مع سحرته الأطباء الذين يؤدونه في غرف معتمة، آخذين المتفرج إلى حالة من الاسترخاء، أو نصف النوم، كمن في وضعية الحلم التي وصفها شكسبير في «حلم ليلة صيف» قائلاً:

«والنوم، الذي يطبق أحياناً عيني الأسى،

يسرقني لبرهة من صحبة ذاتي».

هل يمكن، إذن، أن يوجد شيء يمكن أن نطلق عليه اسم «التمثيل السينمائي»؟ هل يمكن لأحد أن يمثل في السينما على الإطلاق؟ هل يمنح الوجه أو الجسم في فيلم هوية ما بين أيدي المخرج والمصممين والموسيقيين؟ أليسوا هم جميعاً بين يدي المصور؟

هناك مثال كلاسيكي على حيرة فن الإخراج السينمائي يتجلى من خلال تجربة المخرج السوفييتي ليف كوليشوف مع طلاب صفه. عرض الأستاذ عليهم لقطات تتضمن: طعاماً، جثة، وفتاة. تعاطف كل من في الغرفة مع الرجل (الذي يظهر في الفيلم) بالجوع أو بالأسى أو بالحب. هل يمكننا القول، بالتالي، إن الرجل يمثل، رغم أن المخرج قال له ألا يفعل أي شيء بوجهه، ورغم أن الرجل كان جاهلاً تماماً أي اللقطات سوف يلي الآخر، مما جعله غير قادر على تطوير علاقة مع الأشياء؟ أليس هذا جزءاً من المونتاج، وفكرة خلاقة تشكلت عبر استخدام صور متعارضة في تصادم؟ كثير من ممثلي ومخرجي الأفلام اليوم يرى أن عدم القيام بأي شيء، عادة، أكبر تأثيراً عبر الكاميرا.

هل ثمة مكان في الإخراج للممثل كي يحلل أسطح شخصيته، ويمزجها مع ذاته الحقيقية؟ في مقابلة مع الناقد السينمائي رونالد هايمان، يصرح المخرج السينمائي الإيطالي مايكل أنجلو أنطونيوني بأن التحليل ليس ضروريّاً، فيقول:

«... ليس على الممثل السينمائي أن يفهم، بل عليه ببساطة أن يكون. قد يعدّ أحدهم منطقيّاً أنه كي يكون المرء، فلا بد أن يفهم. الأمر ليس هكذا، إذ لو كان كذلك، لصار أشد الممثلين ذكاء أفضل ممثل. الواقع يشير إلى العكس. حين يكون الممثل ذكيّاً، فإن جهوده ليصبح ممثلاً عظيماً تتضاعف ثلاث مرات، لأنه يرغب في تعميق فهمه، وأخذ كل شيء في الحساب، مضمناً مهاراته في أدائه. وبقيامه بهذا، يتعدى الممثل حدوده إلى منطقة ليست من حقه. في الواقع، يخلق الممثل عندئذٍ عقبات أمام نفسه. إن انطباعاته عن الشخصية التي يلعبها، وهي انطباعات يفترض حسب النظرية الشائعة أن تقربه من تجسيد دقيق للشخصية، تنتهي بحرف وإحباط جهوده، وحرمان أدائه من الطبيعية. إن على ممثل السينما أن يصل إلى التصوير في حالة من العذرية. كلما كان حدسيّاً في شغله، سيكون أكثر حيوية».

إن نقاش أنطونيوني هو مهرجان لدلالات الكلام يمكن أن يفسر بقدر ما في الدنيا من ممثلين قادرين على تفسيره. يمكن للممثل أن يخلق لنفسه عقبات نتيجة أسباب عديدة متنوعة، أقلها عائد إلى جهوده في تضمين مهاراته أو محاولته لتعميق فهمه. إن عدم شعور الممثل بالطمأنينة يمكن أن يعيق أو يشتت طاقاته، فالممثل يحتاج إلى علامات ترشده إلى المجرى الصحيح كي يشق دربه إلى تشخيص سوف يتكرر عدة مرات. هذه العلامات يمكن أن تكون بسيطة كقرارٍ بتفريغ ذاته، أو بقرارات أكثر تعقيداً بتجربة طرق يؤثر بها على بقية الممثلين.

إن تقنية تصوير المشهد عدة مرات، التي هي ملمح أساسي لفن التمثيل السينمائي، تخلق مشاكل أمام قدرة الممثل في الحفاظ على حدسه. إن الأداء الحدسي أسهل في المحاولة الأولى للتصوير. مع المحاولة الثانية، تترك جميع الطاقات المعقدة تأثيرها على الممثل. قد يجد من الصعب أن يتجاهل المسؤولية التي يشعر بها كي يؤدي عمله بصورة جيدة في كل محاولة من المحاولات. من الممكن أن يثقل كاهله بعبء ما يحمله لنتائج أفعاله خلال أية محاولة لتصوير المشهد. هذه الأنواع من الأفكار ليست ناجمة عن أية درجة من الذكاء. إنها تثار عبر العلاقة العاطفية بين الممثل وذاته، عبر موهبته، وعبر قدرته على القيام بعمله. إن «الحدس» حاسم بالنسبة للتمثيل السينمائي، ولكن على الممثل أن يكون قادراً على إبقائه يعمل بشكل حر.

الحدس واحد من قدرات الذهن للمزج بين الانطباعات المتباينة كي تصبح فهماً جاهزاً للفكرة والعاطفة والموقف. لا يرضع أحد الحدس – كما يعتقد بعض المخرجين – من ثدي أمه. ولا يتجلى إسهامه في عمر معين لدى الرجال أو النساء. إنه يتطور عبر تجارب متكررة لبقاء المرء حساساً إزاء الحياة وأنشطتها، سواء كانت للحيوان، أم للنبات، أم للمعادن. إن التحليل الذهني للنص لايكبح الحدس، كما أن تحليل تجارب الحياة لايعوق حساسيتنا تجاهها. إن معتقد سقراط بأن «الحياة التي لا تفحص لا تستحق أن تعاش»، ينطبق على الفن أيضاً. إن الفن الذي لايفحص لا يستحق أن يمارس. والتفحص لايلغي الحدس، إلا إذا منحه المتفحص القوة على إلغائه.

إن مارلون براندو، فانيسا ريدغريف، جين فوندا، جورج سي. سكوت، جوان وودورد، دونالد سثرلاند، وآخرين غيرهم، ممثلون حدسيون، لكنهم قادرون رغم ذلك على التحليل الذهني للنص ومعناه. إن أفلامهم تظهر أنهم بخلقهم عقبات أمام أنفسهم أو أمام المخرج، (كما يحتمل أن يكون الأمر)، فإنهم يجدون غالباً أفعالاً ذاتية أصيلة وذات خيال للمشهد.

أفلام أنطونيوني غالباً هي مزيج بين قلب الذهن، وتحطيم الفكرة. كثيراً ما تستخدم أفلامه وجوهاً وأجساماً لتجسيد أفكار. لقد قدم كل من براندو وأنطونيوني أفلاماً مثيرة. إن كلاً من الطريقتين من العمل تبدو أنها تعتمد على تأقلم شخصي بين الفنان والعالم المحيط به. في حالة براندو، فإن الانطباعات عن الشخصية لاتحبط جهوده، أو تحرم تشخيصه من طبيعية عضوية. ويبدو أنطونيوني شديد الاهتمام باستخدام خصل حيوية لشخصيات ممثليه الحقيقية، ثم مايلبث أن يمنتجها مع صورهم السينمائية ليستخلص تآلفاً آيديولوجيّاً. إنه لأمر مدهش أن ينظر المرء إلى صناعة السينما كفن النحت. إن أي تعديل لحركة أو وقفة خلال المونتاج سيحور الصورة، ويبني الفكرة على نحو مختلف. يستطيع أي مخرج أو مونتير بارع أن يخلق نجماً، أو سلسلة من الحركات المتخيلة، عن طريق قطع ووصل لقطات الفيلم. يفضل أنطونيوني أن يختار مواقف جسدية، حركات وإيماءات محددة، عن طريق توزيع الأدوار على أناس ليسوا بممثلين محترفين، بحيث تخدم تصرفاتهم الجسدية وشخصياتهم النفسية الفكرة. إن الممثل المدرب يشعر أحياناً كما شعر رود ستايغر عندما أشار بكآبة وأسى إلى أن كيان الممثل يشبه «علبة بازلاء» لا أكثر، تفتح كي تستخدم.

تجعل طبيعة السينما، ومناهج العمل المتعددة، من الأساسي أن نلاحظ أن إسهام الممثل متعدد الأوجه. إن كثيراً من مشاهد الفيلم هي ببساطة فعل جسدي: الدخول والخروج من السيارات، ركوب الخيل عبر البراري، النظر إلى أعلى، وإلى أسفل، أو حول المرء. يجب على الممثل أن يؤدي كل الأفعال دون شائبة. يعتمد جزء من المشاهد على المونتاج، الذي يشكل الممثل أحد عناصره ضمن عدة عناصر إيقاعية تخلق انطباعات وأفكاراً. في المونتاج، يصبح المطلوب من الممثل أن يؤدي أية مهمة تصورها المخرج من أجل تكوين بصري معين (هو إسهام المخرج الفريد في الفيلم). لحسن الحظ، فإن بعض جوانب العمل في السينما له علاقة بالتشخيص، وفي هذا المجال يستطيع الممثل أن يسهم بأفضل ما يملك من مهارة وموهبة.

الطبيعة الجمالية للتمثيل السينمائي

«تحويل الذهني إلى عاطفة»

بير انديللو

التأثير الجسماني والإحساس بالحركة:

إذا كنا نود أن نفهم ما الذي يستطيع ممثل السينما فعله، فإن علينا أن نفهم أولاً شيئاً يتعلق بطبيعة السينما ذاتها. السمة الأولى التي يتوجب علينا إدراكها هي أن السينما جسدية بشكل مبهر. إن تجميع الصور الجسدية هو ما يستحوذ على الجمهور. على نقيض الرواية، ليس في السينما صفحات كي تملأ، بل هناك شاشة مستطيلة يجب أن تملأ بصور جسدية. كثيراً ما يقارن الإخراج السينمائي بفن التأليف الموسيقي. الموسيقي يضع علامات سوداء صغيرة – كما يسميها ألفريد هتشكوك – على صفحة من الورق. من تلك العلامات نستخلص موسيقى. بصورة مشابهة، يضع المخرج على الشاشة صوراً، وعبر تلك الصور نستخلص شخصيات وقصة.

إن العنصر البشري يعلو جميع الاهتمامات الأخرى لخلق صورة الشخصية. تقول الكاتبة بنيلوبي جيلات في كتابها «البهاليل غير المقدسين»: «إن الثقل الذي تمنحه السينما للتفصيل الحسي واحد من أعظم قدراتها، بحيث يميزها بقوة عن المسرح». فما هو التفصيل الحسي؟؟؟ بالتأكيد، لايعني هذا ببساطة «الجاذبية الجنسية»، كما لا يعني التحلي بملامح رائعة أو غريبة.

بالأحرى، هو تزاوج جميع العناصر التي نتلقاها بحواسنا: لون وطراز الجلد والعينين، شكل الأنف، تكوين الوجه والجسد، إيقاع المشية، أية حركة جسدية، الجسمانية (أي دراسة العلاقة بين الحركة والقوى المؤثرة عليها)، ثم يأتي أهم عنصر ربما بين العناصر وهو جمالية التعبير الجسدي (أي الإحساس الذي يمنحنا إياه وضع الجسم ومظهره، والحركة الناجمة بشكل رئيسي عن تحريض نهايات الأعصاب الحسية).

بمصطلحات أبسط، ماذا يعني هذا؟ إنه يعني أن خطوات جون وين الواسعة، ومشية جاك بيني المتبخترة، وانزلاق مارلين مونرو المتموج المثير، وابتسامة جاك نيكلسون المكشرة، وعيني آل باشينو الناعستين، وعيني مادلين خان المدورتين، أو شفتي غولدين هاون المرنتين، توحي لنا كمشاهدين أكثر بكثير من مجرد التركيب الجسدي أو الحركة. إن الصورة الجسمانية تحرض ردة فعل منا، ردة فعل ذات صلة. إن التداعيات التي تتعلق بالتركيب الجسدي أو الحركة تنبع من ذكرياتنا وتجاربنا العاطفية، ومن مفاهيمنا حول الأشياء والأفكار. إن الصورة الجسدية تطرح نفسها، ونحن نضفي عليها المعنى.

تحت السطح الظاهري لحركة الممثل، ثمة اتصال مغناطيسي قوي. الحركة تجذبنا نحو حضور شخصي تطور داخل الممثل منذ الطفولة: حضور لا واعٍ، حيوي، ينبئنا عن بعض الحقائق عن الشخص لم يكن ممكناً الإحاطة بها عن طريق آخر. راقب، مثلاً، شابّاً وفتاة في حرم جامعي يتحدثان مع بعضهما بعضاً. قد تضم الفتاة كتبها إلى صدرها بشدة، وهي تنقل ثقلها من ساقٍ إلى ساقٍ بين حين وآخر. أما الشاب فيقف وحوضه مندفع للأمام ويده على وركه. إنها لغة الجسد، التي توحي أفضل مما تفعله الكلمات، بما يدور بين الشاب والفتاة، اللذين لايدركان بوعيهما أنهما يفعلان شيئاً سوى مناقشة وظيفة البارحة.

في فيلم «الوجود هناك» Being There لهال آشبي، تزور شيرلي ماكلين (في دور إيف راند) بيتر سيلرز (الذي يلعب دور تشانس غاردنر) لثرثرة صباحية. إنها تجلس على السرير إلى جواره، وتمرر أناملها برفق على رقبتها وهي ترمقه تارة، ثم ترمق التلفزيون بنظرة لترى البرنامج الذي يراقبه. إن الأسلوب الذي تنفذ به هذه الحركات – التوقيت والإيقاع – إضافة إلى الطريقة التي تتعامل بها مع «الكيمونو» الذي تلبسه، وتهيئة نفسها على حافة السرير، يترك تأثيراً معقداً علينا. إن المعلومات التي نتلقاها من خلال اختيارات الممثلة الجسدية هي أن بطء وجلال حركتها الخارجية تنم عن توق ملح لعناق شريكها في المشهد.

في السينما، نتواصل بحيوية عبر العنصرين الجسدي والحركي. إن الثقل الجمالي للممثل، وتركيزه الجسماني، مؤثران على استيعابنا لحضوره السينمائي. إننا لانرى فقط ملامحه الخاصة، لكننا نتفهم أيضاً إيقاعات حياته، وحركته الجسدية الفريدة كردة فعل على الأشخاص الأحياء من حوله: أي «طريقته في الوجود»، حسب وصف إنغمار برغمان. وبينما نراقب الممثل يؤدي، فإن معلوماتنا الأولية المبنية على سماته الجسدية الخارجية تتغير وتتعمق من خلال نبرته الصوتية، إيقاعات كلامه، وسلوكه الشعوري واللاشعوري، وصورته الذاتية نفسها.

يتمتع تشارلز برونسون بحضور قوي على الشاشة، لأن وجهه (خصوصاً عينيه وأنفه) يوحي مباشرة بطراز قاتل هادئ، لكنه عنيف. إننا نصدر أحكامنا حول «نمط الشخص» الذي يصوره الممثل، تماماً كما نصدر أحكامنا على الناس العاديين الذين نلاحظهم وهم ينتظرون في مطار أو يقفون وراء حاجز للبيع. السينما هي أول وسيلة منحتنا هذه الفرصة بمثل هذا التفصيل، كي نستجيب لفنان بالطريقة ذاتها التي نستجيب بها إلى الناس الذين نراهم ونتعامل معهم يوميّاً.

إن الحجم العملاق للصورة في دور العرض يشحذ ردود أفعالنا العاطفية وإدراكنا للصورة، بحيث تترك تأثيراً يماثل تأثير أحلامنا على مستوى وعينا، كما على مستوى عقلنا الباطن. نحن نتعلم من ممارستنا اليومية كيف نقرأ وجوه من حولنا، بدءاً من طفولتنا حين نتكيف ونتعلم كيفية الثقة بصورة أخرى عملاقة لأحد الوالدين وهو يطل فوق المهد من علٍ.

هذه القراءة أو التفسير للحقائق الجسدية مبني على الحركات الحاذقة والتغييرات في ملامح الوجه، خاصة تلك المتعلقة بالعضلات المحيطة بالعينين والفم. إننا نقرأ في تلك التغييرات أي عدد من الدوافع المتنوعة والنوايا والأفكار. إننا نفسّر النص الكامن تحت سطح الحركة. عندما نشاهد فيلماً، نستطيع أن نتلكأ أطول بكثير حول «الوجه السينمائي» الضخم، ولا نواجه سوى صعوبة ضئيلة في المشاهدة والاستجابة لأصغر وأبرع التغييرات، وتقرير ما الذي يكمن تحت تحولات الحركة. باعتماد كل واحد منا على تجاربه، إلى حد ما، سوف يصدر أحكاماً.

يجب على الممثل السينمائي أن يكون واعياً، إذن، إلى أن كل ما يعيق عرضه للعاطفة سيظهر بشدة: نمطية السلوك عنده كممثل، أدنى إيحاء بفكرة غير ذات صلة، مراقبة النفس، التوجيه الذاتي، أو الإرهاق. إن أية حركة خارج السياق سوف يتم الإيحاء بها كجزء من المشهد.

لقد بدأ أداء فاي دونواي في فيلم «الحي الصيني» مضطرباً لبعض هذه الأسباب، فالذي يمكن أن يلاحظ ضمن الشخصية كان حسابات دونواي، والانتقادات على تشخيصها: رسالة صامتة مفادها «هكذا بالتأكيد يجب أن يبدو مظهر الأربعينيات»، أو «أليس هذا التعبير مثل وجه جوان كروفورد وهي تلعب البوكر؟» لا توجد لدينا وسيلة كي نتحقق فيما إذا كان ذلك ناجماً عن هفوة في تكنيك الممثلة أو نتيجة علاقة متصارعة مع المخرج بحيث أجبرتها ملاحظاته الانتقادية على سلوك مراقبٍ للذات. حتى اختيار الماكياج

لشخصية دونواي في الفيلم كان مبالغاً فيه، ومؤسلباً بصورة مسرفة. هذا بحد ذاته سيشجع الممثلة على أداء طراز من المحاكاة التهكمية للحقبة الزمنية، وبينما تجلس الممثلة إلى منضدة الماكياج، وتلاحظ التغيرات على شعرها، وإبراز المواد لبعض ملامحها، حتى تبدأ في بطء بتبني سمات الشخصية الذاتية التي تنبثق من خلال صورتها في المرآة. ربما بسبب انجذاب المخرج رومان بولانسكي للمكياج، أو شغفه بنجمة من مرحلة الأربعينيات، أصبح «بيجماليون» جديداً ينحت تمثالاً يعبر عن رؤيته المثالية، ولكنه لم يسمح لأفروديت أن تطلق سراح دونواي كي تطوّر شخصية نابضة بالحياة.

على النقيض من تصوير دونواي لشخصيتها في «الحي الصيني»، نجد أداء ماغي سميث في فيلم «رحلات مع عمتي» و«موت على النيل». تمتص سميث كل أسلبة الأزياء والتصرفات، وتحولها إلى امتداد لشخصيتها. إنها تستخدم الثياب لتطوّر سلوكاً أصيلاً. ربما كان أفضل مثال لتكييف أسلبة سلوك أصيل تجسيد ماغي سميث لشخصية (جين برودي) في فيلم «شباب الآنسة جوان برودي». إن اللهجة والسلوك المسرحي والحماس لخلق الجمال، ميزت جميعاً أداء سميث البراق، ورغم ذلك خلقت إنسانة فريدة، قابلة للتصديق. إن على الممثلين أن يرتدوا أزياءهم، ويضعوا مكياجهم، كجلدٍ ثانٍ.

يعكس أداء جين فوندا في فيلمي «إنهم يقتلون الجياد، أليس كذلك؟» و«جوليا» توحداً مشابهاً مع نمطي الزمن في كلا الفيلمين. تظهر فوندا على سجيتها في عصر الفيلم، ليخدم ذلك تصويرها للشخصية، ويسمح بالتأثير على سلوكها. إن تنميط السلوك عند دونواي في «الحي الصيني» يبدو قشرة تزيينية سطحية مع قدر ضئيل من التشخيص الصلب تحتها. أما أداؤها لدور جوان كروفورد في الفيلم المبني على كتاب كريستينا كروفورد «أمي الغالية»، فاستغلت فيه دونواي سماتها الجسدية الخاصة: عينان باردتان وسلوك بارد أنيق.

مهما اتخذت مراقبة الممثل لنفسه، أو تمحوره حول ذاته من أشكال، فإنها ستنعكس إلى جانب صورته أو شخصيته. إن وعي الممثل يجب أن يتطلب حرصاً على صورته العامة وتنقية ذاته، بحيث لا يدع ذلك يظهر كعنصر له حياته الخاصة. هذا حاجز يصعب تخطيه، ليس فقط في فن الممثل وهو ينشد قول الحقيقة على الشاشة، وإنما في الفن بأجمعه، إذ كما علّقت آيريس مردوخ في «الأمير الأسود»: «كم هو صعب إلى درجة الاستحالة ألاّ يجعل المرء روعة الأداة نفسها تتدخل في المهمة التي تكرس لها». كان أفضل تأثير لدونواي في تصويرها لشخصية (بوني) الذي طورته تحت إخراج آرثر بن في فيلم «بوني وكلايد». استطاعت آرثر بن وفاي دونواي بلعبهما ضد جمال ملامحهما، وبصرامة حضورهما، جذب المشاهد إلى أعماق الحقيقة: مرارة وعدم وجود رادع أخلاقي عند الشخصية.

إن تقنية المسرح التقليدي كثيراً ماتصبح مثل صورة لامعة من قياس ٨×١٠، أي مجرد نسخ من صور مصقولة لتعبير أصيل سبق أن لقي نجاحاً. وهكذا، تغدو التقنية السينمائية بسهولة تقليداً ذاتياً متكرراً لصور معلبة من أجل دوائر الدعاية والإعلان. في مقابلة لصالح «مخرجون خلال العمل»، يحذّر جون كازافيتس قائلاً: «يجب أن تقاوموا التعقيد. إن التعقيد يأتي لكل شخص يمارس مهنته لزمن طويل. يجب أن تقاوم معرفتك، لأنك بمجرد أن تعرف شيئاً، يصبح من الصعب أن تنفتح وتصبح خلاقاً. إنه شكل من أشكال السلبية.. شيء يجب أن تحترس منه». في السينما، تنتقل السلبية بسرعة، لأن ثقل العنصر الجسدي كبير. يمكننا أن ننتشي بمفاهيمنا المضللة، الغريبة كليّاً عما يريد المخرج أو الممثل إيصاله عبر المشهد.

يجب على الممثل السينمائي استعادة كل ما يمكنه من الفضول حول ما سيحدث في القصة عبر ما ستفعله الشخصية. يؤمن مارشيلو ماسترورياني أنه بينما يجب على المخرج دراسة السيناريو، فإن على الممثل ألاّ يفعل ذلك.

يفضّل ماسترورياني أن يبقى الممثل جاهزاً للحدث – مثل جاهزية الطفل للعبة الإقناع. في ألعاب الأطفال، يسند إلى كل طفلٍ دور. في الحال، تبرعم رغبة الطفل في أن يصبح شخصية أخرى عبر الارتجال واللعب، دون نقد ذاتي. إن إطلاق الممثل للأحكام الذهنية والتردد لجزء من الثانية يعطل حرية اللعب بالعواطف، أو أية حركة جسدية أو عقلية أو انفعالية عنده، وسوف يلوّن صورة شخصيته، ويثير الوحل في مياه إدراك وتفسير الجمهور.

قبل شروع الممثل بالشغل على الشخصية، عليه أن يدرك حاجة السينما إلى الإقناع (الصدق فيما يؤدي)، وتطوير وعي ذاتي خالٍ من شوائب تمرير رسائل مضللة، أو تعقيد، أو أفعال بلا مغزى، كما يجب أن يدرك التأثير الحيوي للصور المتعارضة، وقوة العنصر الجسدي في الفيلم. حسب رأي ستانيسلافسكي، فإن العنصر الجسدي يتضمن الأفعال الداخلية للذهن والعواطف، كما يتضمن الأفعال الجسمانية الخارجية.

إن ممثلين مثل: براندو، ماكس فون سيدو، جين فوندا، داستن هوفمان، روبرت ردفورد، روبرت دي نيرو، جوان وودورد، وروز –ماري هاريس، ممن يكرسون مهنتهم لدراسة وصقل تقنيتهم السينمائية، يشبهون المؤلفين الموسيقيين لمقطوعات تدريبية، بحيث إذا تم النظر إلى عملهم بصورة جمعية، فإنه سيبدو كطباقٍ لتجويد ألحان السيمفونيات. لقد خلق الممثل روبرت دوفال شغلاً واسع الطيف والعمق عبر أدواره. فمن تصويره لشخصية (بو رادلي) في «قتل عصفور ساخر»، إلى المحارب المتألق دون حرب في «سانتيني العظيم»، عمل دوفال على تطوير شخصيات إنسانية قابلة للتصديق على الشاشة.

تصنيفات أنماط التمثيل السينمائي

ليس التمثيل السينمائي محدوداً، بأي شكل من الأشكال، بتلك المقارنة مع المؤلفين الموسيقيين. إن القوة التي تملكها الكاميرا على عكس الجانب

الحسي والطاقة، تساعد على نشوء ظاهرة تتعلق بالممثلين، لا تظهر في المسرح. في السينما، يستطيع أي شخص أن يمثل. إن أي شخص من أي مكان يوضع في المكان المناسب يستطيع خلق شخصية في الفيلم. في المسرح، يجب على الممثل أن يتحلى بالقدرة على إيصال صوته ليملأ رحاب المكان، كما يجب عليه أن يكون مفهوماً. إن عليه أن يمتلك القدرة على أن يجسّد شخصاً غير ذاته، إذا كان سيحرز اعترافاً بأنه ممثل مسرحي ناجح. يختلف الأمر في السينما، لأن للفيلم قوة جاذبة لإدراكنا تساوي في أثرها ما تتركه كتلة وجود شخص بجميع الأشياء الحسية أو الجسدية التي نراها بأعيننا، بحيث نقبل فوريَّاً أنماطاً متنوعة من الممثلين السينمائيين. هذا المفهوم الجاهز والقبول، هو نعمة ولعنة معاً: نعمة لأنه يسمح باستخدام ناس من الشارع، ولعنة لأن الممثل الملتزم الراغب بخلق شخصيات متنوعة يجب أن يجاري الكاميرا باقتدار لمنح حضور إلى «اسم».

في السينما، هناك أصناف متنوعة من الممثلين، أصناف مقسمة حسب النمط والأسلوب للقوة الجاذبة التي تمارس تأثيرها على نفسيات المشاهدين. إننا نستطيع أن نقسّم هذه التصنيفات لأنماط الأفلام إلى أربع مناطق مبسطة: ممثل الشخصية، الممثل المعتمد على ذاته، الممثل الجسدي، والممثل الطبيعي. تساعدنا هذه التقسيمات على فهم الطبيعة الجمالية لفن السينما، والحدود بين كل قسم وآخر، والتي يمكن عبورها من قبل عديد من الممثلين الممتازين.

ممثل الشخصيات:

ممثل الشخصيات هو الممثل الذي يكافح ليخلق شخصية تمزج بين ذاته وبين الصورة المكتوبة. يستطيع ممثلو الشخصيات أن ينقوا نفوسهم، ويلبسوها ذواتاً جديدة تماماً، طبيعية ولها جذور في الواقع. وبالرغم من وعي المتفرج بالممثل، فإنه سرعان ما يستجيب لهذه الصورة الجديدة لشخصية ما، متناسياً لبرهة الممثل نفسه. أنت لاتعود تفكر بلورنس أوليفييه، بل ترى (آرتشي

رايس) في «المهرج». شخصية (راتسو) التي أداها داستن هوفمان في فيلم «كاوبوي منتصف الليل» هي تقمص رائع من ممثل لشخصية. كان اختيار هوفمان للتفاصيل الجسدية عند كل شخصية لعبها أصيلاً وخلاقاً. (راتسو) شخص طيب القلب، متخلف بعض الشيء، تدل مشيته وطريقته في الكلام ودرجة ثقته العاطفية على اختيارات هوفمان المميزة لتشخيصه.

في فيلم سام بكنباه «كلاب القش»، يقدم هوفمان رجلاً أنانيّاً بارداً، لكنه مهذب، يتحول إلى وحش عندما يدافع عن بيته. في فيلم «أغاثا»، لاينجح هوفمان بنفس المقدار في تمثل التوضيحات الجسدية التي اختارها لشخصية (والي ستانتون)، باستثناء لحظات معزولة عن بعضها. لكن هوفمان يسعى، رغم ذلك، أكثر من معظم الممثلين إلى خلق ذات جديدة مع كل شخصية يؤديها.

إن المزج بين الممثل والصورة أمر فيه براعة. إنك لاتغدو واعياً كمتفرج أين ينتهي الواحد ويبدأ الآخر، وأي جزء من المزاج العاطفي يعود للممثل، وأي هو مقاربة للشخصية. هذا ليس تنكر «هالووين» بالزي أو المكياج. إنه تحوّل داخلي لمقاربة الآخرين عبر مناهج الاتصال بالنفس، داخليّاً وخارجيّاً. وإنه تغير في جوهر الأنشطة، سواء أكانت ذهنية أم عاطفية، مما يوّلد استجابة للشخصية إزاء العالم من حولها. أحياناً، يبدو امتداد الجانب الداخلي للممثل ضئيلاً (بحيث يتاح للممثل التصرف بالحيوية التي يتصرف بها في ظروف مشابهة). أما في أحيان أخرى، فإن الامتداد يمكن أن يصبح كبيراً، ما يتطلب من الممثل أن يمزج ردود فعله الذاتية بردود فعل جديدة مكتسبة. ويبدو أن الممثل الكبير لايسمح بكشف مدى عظمة ذلك الامتداد.

إن كلاً من جوان وودورد واستيل بارسونز في «راشيل... راشيل»؛ ومارلون براندو في «الأمريكي القبيح» و«آخر تانغو في باريس» و«الصيغة»؛ وجين فوندا في «كلوت» و«جوليا»؛ ودونالد سذرلاند في «أناس عاديون» و«لاتنتظر الآن» و«كازانوفا» و«هبط النسر»؛ وداستن هوفمان في

«كاوبوي منتصف الليل» و«أغاثا»؛ نجحوا جميعاً في الإبقاء على سلوكياتهم الذاتية مخبأة، مخضعين إياها لسلوكيات جديدة، أو مانحين إياها بحيوية مقاربة داخلية للآخرين. على سبيل المثال، فإن طريقة جوان وودورد في المشي بدور (راشيل) تضمنت كتفين مرخيتين، وبطناً بارزاً للأمام، وركبتين مثنيتين إلى الداخل. في «المهرج»، غطى أوليفييه عدم أمان الشخصية المرهق بحماس مرح. واستخدم هوفمان، وهو يتعامل مع مؤسسات متنوعة، نصف ابتسامة ونصف تكشيرة. أما ساذرلاند، فيبدل دائماً تقريباً مظهره الجسدي بشكل متطرف، ويعمل لكي يهضم التغييرات الخارجية فيخلق مظهراً داخليّاً يناسب الخارج.

إننا نجد معادلة عامة في كثير من هذه التشخيصات الناجحة: فمن وضع طبقات فوق أخرى من ازدواجية الممثل بين «الوجود» و«التمثيل»، نشهد بصورة متزامنة ازدواجية الشخصية ذاتها. وبينما نستجيب إلى المرح الزائف عند (آرتشي رايس)، فإننا نبقى واعين أيضاً في اللحظة ذاتها لعدم أمانه الكئيب. إن وخزة من التعاطف تتخلل استجابتنا لطبع (آرتشي رايس)، كما لتألق وتنمق (آرتشي رايس). هكذا ينجم عن الازدواجية التي يخلقها الممثل ازدواجية أخرى في الاستجابة من قبل المتفرج. إن تعقيد الفعل الداخلي، سواء بالنسبة لممثل الشخصيات أم للمتفرج، مسؤول جزئياً عن انبهارنا بهذا الطراز من الممثلين، بحيث نتمنى أن نراهم في دور تلو آخر.

ممثل الذات

تطورت فئة ثانية من الممثلين من خلال القوة المجسمة والثقل الجمالي للسينما. في مقال مشهور عن التمثيل، يصف الممثل الفرنسي لوي جوفيه هذا الثقل الجمالي قائلاً:

«كل إنسان لديه ثقل محدد أمام الجمهور. يمكن للمرء أن يزعم أن للممثل الكوميدي كثافة، هي سمة حضوره. وعلى الممثل الكوميدي أن يتعلم كيف يستفيد من هذه الطاقة الحيوية... تلك الهالة المحيطة به».

في تراث المسرح الفرنسي يعني مصطلح «ممثل كوميدي» ممثلاً قادراً على لعب جميع الأدوار أكثر من ممثل يحرّف الدور ليلائم لذاته.

تماماً مثل اللوحة، عبر شكلها وتكوينها وألوانها ونسيجها التي تثير جميعاً استجابة لدى المتفرج، كذلك يفعل الحضور الجسدي للممثل. إنه فرد ذو حضور جسدي فريد أو هالة نموا عبر الطفولة وشكلتهما الدراسة والتجربة. يحتوي هذا على عقود من الحركة والنشاط الداخلي تمتد إلى أجيال مضت. إنه يزاوج بين الذكاء والملامح الجسدية والحساسية المرهفة. جزء منه أسطورة والجزء الآخر سر، أما الجزء الثالث فهو الحقيقة. إن هالته هي ثقل الروح التي تحاول الاتصال عبر صيغة جسدية معينة.

في السينما، تستفيد الكاميرا من هذه الطاقة الحيوية، كما يسميها جوفيه، سواء تقصدها الممثل، أو لم يكن واعيّاً لنوعية وكثافة حضوره. إن تشارلز برونسون، مثلاً، واعٍ لحضوره أمام الكاميرا، بحيث يختار أدواراً تتضمن عينين ضيقتين شريرتين، ومناخاً لشخص يبدو غير مكترث، لكنه خطر – وهو تكوين ونسيج حضوره السينمائي. إن سحر الكاميرا ينتج ظاهرة منح هوية معينة للسمات الجسدية.

يستطيع الوجه والسلوك والهالة التي يخلقها أيّاً كان في السينما أن يطوّر حياة مستقلة عن الشخص أو الممثل. إن الوجه يصبح، بشكل ما، شخصية مميزة، قد تتوافق أو لاتتوافق مع هوية الممثل الحقيقية بعيداً عن الشاشة. فضلاً عن السمات الجسمانية والتصرفات، تضفي ذات الممثل حيوية مؤثرة، بحيث أن اسم «الممثل» يتحد مع اسم «الشخصية» لدى الجمهور. يمكن لهذه الهالة أن تقوى عبر حس الممثل بالسطوة والإشباع الذاتي.

في الأربعينيات، كانت أفلام «ماما وبابا» لبيرسي كيلبرايد تحمل تلك السمة، وتنعكس من خلال ما يبدو عليه من استرخاء كامل ببقائه في المنزل كزوج خانع أمام زوجته مارجوري ماي. يظهر بيرسي كيلبرايد في أي دور يؤديه مثل «غابي هيز». تقدم هذه الظاهرة لنا ما نسميه «ممثل الذات». إن كلاً من سبنسر تريسي، مارلين ديتريش، غاري كوبر، بيرت لانكستر، كيرك دوغلاس، جيمس ستيوارت، كاترين هيبورن، جوان كروفورد، جون وين، بيتر لور، بيتي ديفيز، هامفري بوغارت، وسيندي غرينستريت، أصبح ممثلاً ذاتيّاً بسبب هذه الظاهرة. كل اسم هو هوية يستجيب الجمهور لها على الفور كشخصية. فكروا،على سبيل المثال، بسبنسر تريسي في فيلم «يوم سيء على الصخرة السوداء» أو بغاري كوبر في فيلم «شمس الظهيرة»: إن الممثل ذاته هو الشخصية.

في حالات كثيرة من أداء الممثل الذاتي، لا يتجاوز مدى العاطفة أكثر من بضع علامات موسيقية. إننا نرى عزفاً على النغمة نفسها في بيئات متنوعة، وفي صراعات مختلفة، وفي السلسلة من الحقب الزمنية. إن الأزياء والمكياج والديكور والظروف المحيطة تتغير، لكن الشخصية واستجاباتها تبقى على حالها من حيث العمق والتعقيد. إن بعض النقاد سيظلون يزعمون أن أولئك النجوم الكبار ليسوا ممثلين.

في عالم السينما البصري أساساً، كل وجه – مثل العلامة الموسيقية التي تساويه – هو ما نصطلح على تسميته بكلمة «ممثل». هؤلاء الممثلون الذين يلعبون ذواتهم لا يؤخذون بجريرة وضع فرضته على كيانهم طبيعة وهيمنة السينما. إنهم مازالوا مطالبين بتلبية بعض التوقعات التي على الممثل أن يقدمها لجمهوره، ومفادها أن الأفعال يجب أن تؤدى بصورة قابلة للتصديق. لكنهم غير قادرين على خلق شخصيات مختلفة عن شخصياتهم التي نشأت وتطورت عبر قوة الكاميرا على خلق الصور، ورغم ذلك يبقون

قادرين على التقدم حثيثاً في سلسلة من التطورات العاطفيـــة الأصيلة والعضوية. أحياناً، نجد تلك الأخيرة لا تتحقق.

إننا نحتاج فقط أن نستعيد كارثة التمثيل في فيلم «لائحة أدريان ميسنجر» لندرك عدم تمكن الممثل الذاتي من أداء طيف واسع من الأدوار، إذ وضع مجموعة من هؤلاء الممثلين أنوفاً مستعارة، ووجنات بلاستيكية، ذقوناً وجبهات، في جهد خاطئ لتغيير أنفسهم. كانت الشخصية الرئيسية في ذلك الفيلم هي شخصية فنان المكياج غير المرئي، الذي لعب مع الجمهور لعبة: «احزروا من يكمن تحت هذا المكياج؟» رغم ذلك، قام فرانك سيناترا، الذي ظهر متنكراً كبائع غجري جامداً هناك بوجه زائف في ذلك الفيلم، ببعض الأدوار الممتازة على صعيد التجربة العاطفية في أفلام «من هنا وإلى الأبد»، «المرشح المنشوري» و«الخطيئة المميتة الأولى».

إن هالة فرانك سيناترا، وثقله الجمالي وجاذبيته الشخصية، تثير شعوراً يشبه حزن وهشاشة الأطفال، يثيران في المتفرج تلك الرهافة الكامنة فيه. جرى توزيع الأدوار بصورة ممتازة على سيناترا هنا، بحيث سمح للكاميرا أن تستكشف الحساسية والانفتاح الكامنين تحت سطح جلده. أما فريد آستير، فحقق في فيلم «على الشاطئ» النجاح نفسه بعمق مدهش.

في الوقت الذي تمنح السينما نفسها هذه العظمة المتفوقة لتلك الهالة الحيوية عند أولئك الممثلين الذاتيين، فإنها تضع عقبة عويصة في طريق محاولاتهم للتشخيص. إن معظم الممثلين الذاتيين لا يحاولون أن يلعبوا إلا ذواتهم السينمائية، وكثيرون فشلوا في أداء سواها. بالتأكيد، يجب ألاّ تنزع عنهم هذه المحدودية المفروضة عليهم جزئياً من قبل المشاهد مؤهلاتهم كممثلين، بل توضح العلاقة الداخلية بين هالة أي شخص وبين المتفرج: إنها شراكة فريدة.

ثمة عالم من التجربة المدونة على وجه كل ممثل ذاتي؛ إذ يتطلب رواد السينما أن تبقى بعض الشخصيات، التي توحّد معها، على حالها بين فيلم وآخر. يملأ ممثلو السينما عالم المتفرج: إنهم أكثر حقيقة بالنسبة إليه من ممثلي المسرح. طبيعة الفيلم في عرضها للصور هائلة الحجم هي المسؤولة عن هذه العلاقة بين الممثل والمتفرج.

إن عبور الخط الفاصل بين «ممثل الشخصية» و«ممثل الذات» يتطلب من الممثل أن يعثر على الدور الملائم الذي يسمح له بعبور ذلك الممر. جين فوندا، التي بدأت مهنتها السينمائية كنجمة ذاتية نمطية، طورت نفسها إلى ممثلة شخصيات في «إنهم يقتلون الجياد، أليس كذلك؟»، و«كلوت» و«جوليا». يبدأ عبور الممر عندما يجد الممثل أدواراً تناسب مجموعة تصرفاته الخاصة، وآليات تعبيره الذاتية، ثم ينتقل منها إلى خلق آليات جديدة لدوره التالي.

يمكن للممثل الذاتي أن يتطور أو يحد من إبداعه، وذلك من خلال توحده مع أحد الأنماط الذاتية، أو في دور معين، كما أوضحنا في حالات بيرسي كيلبرايد في أدوار «بابا كيتل»، وغابي هيز ككاوبوي عجوز مغضن الوجه، وزاسو بيتس كحطام إنسان مشتت الذهن. في حالات أخرى، فإن أمثال جون وين، هامفري بوغارت، أو بيتر لور، يقدمون السمات الفردية الجسدية والذاتية كممثلين أمكنهم أن يفرضوا تأثيراً قويّاً، بحيث غدا من المستحيل بالنسبة للمتفرج تقبّل أن تقوم تلك الذات بتقمص أي دور.

الممثل الجسدي

النوع الثالث من الممثلين هو «الممثل الجسدي». إنه يقدم «موضة» رائجة لدى عموم الناس، مثل آلي ماكرو، بوديريك، وبروك شيلدز. وربما يقدم الطراز ممثلة تمتلك طابعاً جسديّاً معيناً، غير عادي أو نافر، مثل مارتي فيلدمان أو راكيل ولش. إنه نموذجي في مثل تلك الحالات أن

الجسد مستغل في كل دور. أحد أفلام ولش يسمى، على سبيل المثال: «أمي، اركضي وأسرعي».

بمراقبة هؤلاء الممثلين، فإننا نصعق أمام عدم قدرتهم على أداء أفعالهم أو النطق بحوارهم بصورة مقنعة. بل حتى حركاتهم نجدها محدودة. فقد اقتصرت أفعال الشخصية عند بو ديريك في فيلم «طرزان .. الرجل القرد» على وضع إصبعها على سنها، فاتحة حدقة عينيها واسعاً. لكننا نقبل أولئك الممثلين الجسديين لأننا نحب تأملهم. في الحياة، من غير اللائق أن نحدق في امرأة جميلة أو رجل وسيم. أما في السينما، فثمة تشجيع على أن نفعل ذلك دون خشية. يعكس الممثلون من هذا الطراز مثالاً رجوليّاً ونظرة عاطفية للجمال والجنس والشر والبراءة.

يجسد كل من بو ديريك، تاب هنتر، جورج هاملتون، راكيل ولش، مارلين مونرو، واليزابيث تايلور، صوراً حية للجمال. إن مونرو وتايلور، طبعاً، أكثر من مجرد ممثلتين جسديتين. تايلور، بوجه خاص، قدمت في «من يخاف فرجينيا وولف؟» واحداً من أفضل نماذج التشخيص في تاريخ السينما.

يجسد بعض الممثلين الجسديين أنماطاً، مثل «بنت الجيران» (ساندرا دي، دوريس داي، ديي رينولدز)، أو بعض «صغار القطط» أو «إناث النمور» (بريجيت باردو، جين راسل، سوزان سومرز، وراكيل ولش). رغم أن أجسادهن بادية في الأفلام، إلا أنهن يظهرن منفصلات عن الأحداث الجارية. بعضهن - كتايلور ومونرو - أقل مراقبة لتعبير ملامحهن. شهوانية مونرو مرتبطة بحس التهكم على دورها. إنها تبدو كأنما تقول: «أعرف ما الذي تفكرون فيه، فأنا أفكر فيه أيضاً. ألسنا حمقى جميعاً؟ أليس الأمر لهواً» أما راكيل ولش، من ناحيتها، فاستثمرت تلك الجاذبية. إن أكثر أدوارها نجاحاً هو في فيلم «قاذفة مدينة كانساس»، الذي استكشف عنف المنافسة البدائية، وهي سمة جسدتها ولش أفضل من أية ممثلة جسدية أخرى.

من الواضح أن الدور الصحيح، عندئذٍ، سيسمح لأي ممثل ضمن أية فئة أن يخلق صوراً لشخصيات. مونرو في فيلمي «موقف الباص» و«الناشزون»، وجورج هاميلتون في «كنايفل الشرير» و«حب من أول عضة» و«زورو» و«حد السيف المرح»، تواجداً في أدوار شخصيات متميزة ذات تطابق ممتاز مع هالتيهما الذاتيتين وثقلهما الجمالي. كما تطلب تصوير الشخصيات في هذه الأفلام تركيزاً قويًّا على خصائصهما الجسدية. إننا نلاحظ أنه حتى عنوان «الناشزون» يلائم صفات مونرو كطفلة ذات جسد مثير للشهوة.

الممثل الطبيعي

الصنف الرابع من الممثلين السينمائيين هو «الطبيعي». إنه، عادةً، شخص التقطه المخرج من الشارع. ورغم أن شخصيته كفرد ليست مغناطيسية لتشكلٍ هوية مستقلة، فإنها هوية متجلية عبر مواصفات جسمانية تعكس قدراً هائلاً مما هو كامن بين سطور النص من عواطف تحت الجسد. قام فريدريكو فيلليني باستخدام خلاق للناس الذين كان يصادفهم في مواقع تصوير أفلامه، عادّاً إياهم - كما صرّح في مقابلة لصحيفة «نيويورك تايمز» - «غالباً أكثر احترافاً من المحترفين.. إذ أحياناً يكون المحترفون جامدين في تخصصهم بحيث لا يلائمون أهدافي». والتخصص الذي يشير إليه فيلليني يمكن أن يعني «النمط الذهبي» أو «المستوى النوعي» من حيوية العاطفة، أو ربما يكون جمعاً بين النمط والمستوى النوعي.

بملاحظتنا لأولئك الطبيعيين في أفلام فيلليني، لا بد أن يوافق المرء على أنه من الصعوبة بمكان لأي ممثل أن يتخلى عن الأزياء والمكياج، معبراً عن الشخصية بمثل حيوية الشخص الذي انتقاه فيلليني من الشارع. كان سازرلاند أحد الممثلين الذين حققوا ذلك من خلال أدائه في فيلم فيلليني «كازانوفا». تعكس وجوه الممثلين الطبيعيين حياة بأكملها من التجارب – أي الخبيثة، القدر،

والخبرة - وكلها مضمنة في هذا التكوين، والخطوط والتجاعيد. ليس ثمة فاصل بين الممثل والشخصية. يعتمد التمثيل الناجح عند الممثل الطبيعي على إبقاء المخرج له في حالة بعيدة عن مراقبة ذاته. حقق فيلليني أكثر من باقي المخرجين أقصى تكامل بين القدرة المادية للكاميرا وحسن توزيعه للأدوار في أفلامه. تأتي سينماه أقرب إلى الشعر في استكشافها للحقيقة والجمال والشفقة والهول من الوضع الإنساني، جزئيّاً لأن وجوه الأشخاص في أفلامه تبدو رموزاً بصرية قوية لتلك العناصر، كما يدرك فيلليني جيداً الموقع السليم والمضمون المأمول اللذين سيوظفهما لإحرازهما. إن المشهد في «أماكورد» (أو «أنا أتذكر») بين الفتى اليافع وصاحبة المتجر ذات النهدين الهائلين، حين تحاول تلقينه كيف يداعب ثديها بشكل مرض جنسيًّا، والفتى محاط بكل تلك الأرطال الضخمة من اللحم، لا يدري إلى أية جهة يتجه، وما الذي عليه أن يفعله، هو رائعة من روائع الكوميديا الحسية.

هذه التصنيفات لممثلي السينما لا يمكن أن تحدد بدقة، لأن الحدود غير مرسومة بحدة تمنع الممثل من الانتقال من فئة إلى أخرى إذا منح الدور المناسب والمخرج الذي يوجهه. إن أي ممثل معني بالعمل السينمائي يجب أن يمتلك وعياً بثقله الجمالي وحيويته، ويجب أن يدرك موضوعيًّا إلى أية فئة ينتمي بصورة تلقائية، أو فيما إذا كان يتحلى أو لا يتحلى بالقوة على جعل هوية الفيلم ذاتها تسهم في خلق صورته الذاتية.

إننا نتعلق بالشاشة عبر الجانب الجسدي - تلك النزعة الطفولية عند مارلين مونرو، عينا ليف أولمان، قياسات الجسم النجومية عند راكيل ولش، أنف برباره ستريساند - تماماً كما كان رواد السينما الأوائل متعلقين بممثلة جامدة مثل كلارا باو، أو بالنظرة المتألمة المستكينة عند ثيدا بارا، أو لتعبير «ضرب الحبيب زبيب» عند غلوريا غراهام. يجب على الممثل أن يقرر فيما إذا كان قادراً على أن يمزج ذاته بعمق مع مجموعة جديدة من السلوكيات والصفات الجسدية، بحيث تنقل الكاميرا تلك الهوية الجديدة بقوة وكأنها

شخصيته الحقيقية. نجح داستن هوفمان في ذلك عبر تشخيصه لدور (راتسو) في «كاوبوي منتصف الليل» وكذلك دونالد سذرلاند في «كازانوفا» وجين فوندا في «جوليا». ربما كان التقمص الناجح للشخصية يعتمد على امتلاك وجه مرن، لكنه غير مميز تماماً، بحيث يمكنه استعارة السمات الجديدة التي تعكس تبايناً ملحوظاً عن الصورة الداخلية للذات.

إن على كل من «ممثل الذات»، و«الممثل الجسدي»، و«الممثل الطبيعي» أن يظلوا في حالة استرخاء فقط، وفي تجنب لمراقبة الذات أمام الكاميرا، مؤدين أفعالهم بإخلاص وبساطة. التشخيص والتقمص ليسا ضروريين طالما أن الشخصية مرئية ومميزة من خلال ذاتها وصفاتها الجسدية. إن الهم الأساسي بالنسبة لهؤلاء الممثلين السينمائيين يبقى أن يتجنبوا إقحام أنفسهم على آلية الفعل، أكثر من محاولة الواحد منهم تقمص شخص آخر. أما الهدف فهو البقاء مقنعاً في ذلك الموقف، ونقل الصلة مع مجمل المشهد على الشاشة. عبّر جون فورد عن ذلك بإحكام وبلاغة من خلال توجيهه لجون وين قائلاً: «تخلص من كل أوراقك الرخيصة، وقم بالفعل». إن الأفعال الجسدية المصورة بصريًّا ستنقل القصة. لذا، فعلى الأنماط الجسدية والطبيعية والذاتية من الممثلين ألا تضعف تأثير الصورة عبر أي جمود أو ارتباك. فعليًّا، عليهم جميعاً أن يسمحوا للذات الطبيعية أن تبقى منفتحة وغير ممسوسة.

غالباً، تظل مهمة المخرج أن يعيد تركيز هؤلاء الممثلين إلى ما يجب أن تتمحور حوله طاقاتهم وانتباههم. وصف فيتوريو دي سيكا منهجه في العمل مع الممثلين الطبيعيين في مقابلة نشرتها مجلة «صوت وصورة» قائلاً: «منهجي.. هو ببساطة أن أعايش الممثلين أياماً، بل حتى أسابيع عدة، يعاملونني في نهايتها كصديق، وينسون كل شيء عن التمثيل. كما تساعدني تجربتي كممثل بشكل هائل على توقيت موعد تصوير كل مشهد، بحيث ألتقطهم في اللحظة المناسبة». هكذا، يزودهم دي سيكا بتقنية التمثيل، بينما يزوده الممثلون الطبيعيون بالصور المرئية.

يجب على الممثل الذاتي أن يحاول مضاعفة مدى استجاباته، وأن يطوّر تلقيّاً للأحداث، وروحاً من الارتجال تتيح له ردود فعل غير مخطط لها. ربما لم يكن أساسيّاً أن يزيد من مجال «نوطاته»، إذا لم يكن قادراً على إيجاد طرق لتنويع العزف على النغمات بتعميق استجاباته باستكشاف إشارات محرضة لحياة داخلية وموقف خارجي إزاءها. من المبهج أن تكون الفرص متاحة في السينما للممثلين الذاتيين والجسديين كي يفاجئونا بأفعال غير متوقعة بين حين وآخر. مثل تلك المفاجآت والتغيرات قد لا تكون منتظرة بشكل جاهز من قبل متفرج السينما العادي، الذي يتوقع أشبه ما يكون بترتيب واجهة كافتيريا من الوجوه والأجسام لجذبه إلى دار العرض. وربما رأى متفرجو السينما العاديون أي سلوك جديد بمثابة خيانة للاتفاق الضمني المبرم بين ممثل الذات وبينهم على إبقاء الأمور على حالها.

قدم جون وين ولورين باكال أداءً غنيّاً في فيلم «الرامي»، زاد من حجم تقديرنا لموهبتهما. كما استغل جاك ليمون عدة فرص ليعمق إدراكنا لاتساع مدى قدرته الأدائية، خاصة في فيلم «الهزة الصينية». تكون الأفلام في أقصى إمتاعها حين تمنح فرصاً للممثلين كي يوسعوا ويعمقوا مجالهم الإبداعي، الذي حددتهم الطبيعة أو الجمهور أو صناع الأفلام ضمنه.

إن السينما غابة مترامية الأطراف، تمنح مساحات شاسعة من أي نوع للممثلين. إن عمالقة ممثلي الشخصيات ليسوا كافين لإرضاء أحلامنا. يجب أن تبقى أيضاً براعم فواحة من الممثلين الذاتيين، تنمو لوجوه غير معروفة، مثلما يجب أن يبقى ممثلون يقدمون أدوار الوحوش وأهوال الكهوف المعتمة.

الفنان

الامتحان «النفس - جسماني»

يلقى الجانب النفسي كثيراً من الاهتمام والتركيز في مدارس التمثيل خلال العشرين سنة الماضية. (أصبحت الآن ٣٥ سنة، مع ظهور الترجمة بالعربية - المترجم). في زمن ما، كان تكنيك الممثل يقتضي التركيز على تطوير القدرات الصوتية والجسمانية منفصلة عن بعضها بعضاً. تعلّم الممثلون التجويد في الإلقاء، ودعم أصواتهم بالتنفس من الحجاب الحاجز. كان يتم اختيار مقاطع من الكلام، تقطّع من أجل وقفات التنفس ويجري اختيار كلمات معينة للتركيز عليها في النطق. أما تكنيك الجسد، فكان يتضمن صقل الوقفات، وتمارين لتنمية حركة جليلة. كان كل من الجسم والصوت يدربان ليكونا آلتين تحققان جمالاً مثاليًّا: إلقاء رنان، وأجسام مهيبة. مع ظهور أعمال ستانسلافسكي في «مسرح الفن» بموسكو، تحوّل التركيز على التكنيك الخارجي إلى تركيز على التكنيك الداخلي. بذل ستانسلافسكي جهده لإيجاد وسائل يستطيع من خلالها الممثل إحراز بعض السيطرة على ما تبدو أنها لحظات إلهام في تمثيله، تلك اللحظات التي يلامس فيها الممثل لا شعوريًّا عواطف أصيلة في أعماق ذاته، أو لدى المتفرج. مع تطور عمله، اكتشف ستانسلافسكي أنه باختيار وتنفيذ الفعل الصحيح في ظرف معين، فإن العاطفة الصحيحة سوف تستحضر. كان هذا الاكتشاف بداية للتكنيك «النفس - جسماني» في التمثيل.

ثمة استكشافات مسرحية أخرى تقوي فكرة الممثل كفنان «نفس - جسماني»: منها استكشاف «ديلسارت» لردود الفعل الخارجية والداخلية، ومنها تدريب «مايرخولد» البايوميكانيكي، ومنها تكنيك المسرح الشرقي،

ومنها الاكتشافات التي حققها «جيرزي غروتوفسكي». إن الامتحان «الفحص - جسماني» للممثل هو تحليل لمدى الجودة التي تعكس بها أدوات الممثل الجسدية حالته النفسية.

هذان العنصران (الجسدي والنفساني) يجب أن يعملا متكاتفين من أجل تحقيق رسم شخصيات متكامل. يحاول الامتحان «النفس - جسماني» وضع النقاط على الحروف بالنسبة للممثل حول ما يعيق طريقته في التنفس، فضلاً عن درجة تواصله الإنساني. إن ما يجب تحديده هو العقبات والعراقيل التي يواجهها الممثل، ومتى جرى تحديدها، فإنها سوف تتلاشى؛ أو يتم إدراكها، على أقل تقدير، من قبل الممثل.

ثمة أسئلة يمكن للممثل من خلالها أن يقرر درجة الإتقان «النفس - جسماني» في عمله:

- هل يجد الممثل نفسه مصغياً لصوته الخاص خلال رسم الشخصية؟ إن وجود مثل هذا الاهتمام يؤكد انفصالاً في تكامل «النفس - جسماني». فالجانب الأيمن من المخ يؤدي مهمة الناقد، محللاً طريقة الإيصال. بالتالي، يغدو الممثل منتبهاً إلى نتيجة إلقائه، أكثر منه انتباهاً إلى تحقيق هدف من وراء كلامه.
- هل يبدو الممثل يمثل من رقبته فما فوق، عازلاً بقية جسمه؟ يشير هذا إلى تركيز على التشخيص الصوتي، والتفسير اللفظي، مع عدم إيلاء الجسم اهتماماً. يجب على كل ممثل أن ينغمس بكل جسده في نشاط الشخصية.
- هل يبذل الممثل جهداً زائداً عن الحاجة لإتمام فعله؟ هل يستخدم إشارات زائدة عن اللزوم من أجل توكيد بسيط؟ هذه الأنواع من تبديد الأنشطة الجسدية علامة على طاقة فائضة أو غير موجهة. وثمة كبح للشخصية ناجم عن خوف الممثل من السماح لعاطفته أو أفعاله بالهيمنة وممارسة التأثير على كيانه الجسدي. كثيراً جدّاً ما يحصر الممثل عاطفته في جانب معين من جسمه: اليدين. ولكن اليدين أضعف من أن تتضمنا كل

طاقة عاطفة قوية. لذا، فإنهما يطلقان تلك العاطفة عبر إشارات خفيفة متعددة بلا معنى. يجب على العضلات الكبيرة للجسم أن تنهمك أيضاً. سوف تعيد التمارين على استخدام كامل الجسد في حركة نشطة خلال التدريبات على الحوار تأهيل الممثل. على سبيل المثال، يمكن أن يجري التدرب على الحوار بينما يرفع الممثل صناديق كبيرة، ملقياً بها إلى ناحية أخرى. حتى المشي بإيقاع سريع، أو الركض في المكان، بينما يتدرب الممثل على حواره، سوف يساعد على انغماس التكوين العضلي للجسم في الفعل. تشغل هذه التمارين العضلات، بالضرورة، مما يتيح للممثل أن يجرّب الإحساس الجسدي بانشغال كامل الجسد، ويستجيب بسهولة أكبر بعدئذٍ دون استخدام التمرين. إن إعادة التمرين تؤدي، ببساطة، إلى استبدال العادات الجسدية غير الفعالة بأخرى مؤثرة.

إن أي تركيز آلي على جزء مفرد من جسد الممثل يدل على هوة أو انقطاع في عملية «النفس - جسماني». هذه الهوة يمكن أن ترتبط بحنجرة مشدودة، بنزعة للتأتأة، بنقل الثقل في الوقفة بين قدم وأخرى، بنحنحة لتنظيف الحلق، بإسراف في الابتسام، بحركة زائدة للشفتين، وبهزات للرأس خلال الإصغاء. في جميع هذه الظروف، يحاول الممثل أن يضمن قوته العاطفية في موضع واحد، دون أن يسمح لها أن تؤثر على كامل حضوره الجسدي. إن طريقة الممثل في السيطرة على العاطفة هي ما تخلق لديه شعوراً بعدم الارتياح. من المهم أن يعرف الممثل لماذا هو غير مرتاح، ويهدم الحواجز التي يضعها أمام تواصله الإنساني.

إذا انشغل كامل الجسم في الفعل والنضال العاطفي، سوف يغدو رسم الشخصية، سلساً، كاملاً ومحرضاً. تستطيع الكاميرا أن تساعد الممثل في هذا التحليل الذاتي. يمكن لمشاهد التدريب أن تكون عامة أو متوسطة أو قريبة. عندئذٍ، بإمكان الممثل أن يلاحظ سلوكه، ويسأل الآخرين المعنيين بتطويره أن يعلقوا على سلوكه الذي عكسه أداؤه أمام عين الكاميرا. إن التصرفات

المشتتة للانتباه يمكن تحديدها بسهولة. أما انسحابات الجسد الحاذقة من القيام بالفعل، فهي أصعب من أن تلاحظ في مشهد أو اثنين من مشاهد التمرين. ثمة حاجة للعمل مع الكاميرا على أساس منتظم.

لكي ينجح الممثل في كشف ذاته بصورة شاملة، عليه أن يعمل على هدم العراقيل المعيقة لسلوكه وفعله. يركز جيرزي غروتوفسكي مع الممثلين في مختبره المسرحي البولندي على إزالة تلك العناصر من العادات السلوكية التي تبرقع الدوافع النقية. يتمحور كثير من تمرينات غروتوفسكي على زيادة القدرات الجسدية، وبالتالي فتح صمام النبع الوحيد للدوافع الأكثر أهمية.

ترتبط جميع تجاربنا بأحاسيسنا الجسدية. إننا نتلقى المعرفة ونختبر الأحداث من خلال حواسنا. هذه حقيقة من حقائق الحياة، بحيث تترك تأثيراً حيويًّا على سلوكنا اليومي. يعني هذا أنه بإمكاننا أن نقيم اتصالاً مع دوافعنا الأصلية عبر حواسنا الجسدية. إن استخدام تكنيك ألكسندر يترك تأثيراً مذهلاً في التخلص من التوتر الذهني والشد العاطفي، فضلاً عن تحقيق الاسترخاء الجسدي.

تعلمنا التجارب، غالباً، أن نختبئ وراء بعض الأقنعة الجسدية أو السلوكية من أجل مجاراة أحداث الحياة. إن الامتحان «النفس – جسماني» هو تكنيك لتحديد تلك الأقنعة، والتخلص منها، عند الضرورة. إن الأداء في السينما يتطلب تعرية للذات.

الصوت:

كلارك غيبل، كاترين هيبورن، والتر برينان، غاري كوبر، شيلي وينترز، جيمس ستيورات، بيتي ديفز، جاك ليمون، روبرت ميتشوم، وودي آلان، كلينت ايستودد، والتر ماثاو، كيرك دوغلاس، غولدي هاون، شيلي دوفال، برباره ستريساند، جاك نيكلسون، ليزا مينيللي، ريتشارد براير. كل واحد من هؤلاء الممثلين يتمتع بسمة صوتية مميزة أو طريقة إلقاء. هذه

العناصر الصوتية المميزة هي جزء كبير من نجاح هؤلاء الكبير في السينما. يحتوي كل صوت على سمات غير عادية تجوّد فرادة الشخصية، ويجب على الممثل السينمائي ألاّ يدرب صوته كالممثل المسرحي، مستخدماً نطقاً إنكليزيّاً تقليديًّا. إن عليه أن يحافظ على سمة صوته، ونسق إلقائه، بينما يتعلم أن يحمي صوته من الخدوش أو سوء الاستعمال.

إن خبرة تدريب الإذاعة والتلفزيون للمذيعين والمعلقين، على سبيل المثال، تمنحهم سمات صوتية متخصصة، غير متورطة عاطفيّاً، تركّز على النطق والإلقاء. هذا النوع من التدريب غير ضروري بالنسبة للممثل السينمائي.

إنها لمغامرة في السينما أن يكون للممثل سمات صوتية ونسقاً مميزاً، سواء كان خشناً، متردداً، رفيعاً، أو رناناً. يساعد الصوت المميز أو نسق الإلقاء على تأسيس هوية للممثل. ثمة ممثلون آخرون، مثل فانيسا ريدغريف، مارشا ميسون، كانديس بيرغن، روبرت ردفورد، روي دي، بول نيومان، جيل كليبورد، جيمس كان، بيرت رينولدز، جين فوندا، وسالي فيلد، يمتلكون أصواتاً تعطي إحساساً بالهشاشة والحنان العاطفي. هذه الأصوات مريحة للسمع من ناحية طبيعتها، ومتنوعة في مداها.

في إحدى حكايات هوليوود النمطية، يحكى أن نسق إلقاء جون وين المميز من حيث وقفاته عقب كل كلمتين وثلاث كلمات، بغض النظر عن كيفية تأثيرها على إحساس الجملة بأكملها، أغاظت بعض المخرجين، لكنها أبهجت جون فورد، الذي شجّع وين أن يحافظ على هذه السمة غير العادية في نسق كلامه. مهما كانت حقيقة الحكاية، فإن العبرة منها تكمن في أن نسق كلام جون وين ساعده على خلق صورته السينمائية كرجل صلب، لكنه متردد.

في بعض الأفلام المبكرة، استخدم همفري بوغارت لفظاً وإلقاءً مسرحيين، استرعى من خلالهما الانتباه لنفسه كصاحب صوت مدرب. لاحقاً،

خلال مهنته، استرخى وتحدث بصورة أكثر طبيعية، مانحاً الشاشة واحداً من أكثر الأصوات سحراً.

يتمتع بعض الآخرين، مثل آل باشينو، روبرت دي نيرو، داستن هوفمان، وستيسي كيش وآخرين، بالقدرة على تغيير أصواتهم ونسق كلامهم من أجل الدور الذي سيلعبونه.

شخصية «هاري ستانتون»، التي يلعبها هوفمان في فيلم «أغاثا»، تتحدث بطريقة رتيبة وثابتة. هذا شغل يثير الإعجاب بالممثل، لأن كل الطاقات الجسدية تتطلب تغييراً كي تلائم نسقاً صوتيًّا جديداً.

على كل ممثلي السينما أن يتمتعوا بالقدرة على التغيير صوتيًّا عن التفاصيل الدقيقة لمشاعرهم حين تتطلب أدوارهم ذلك، بغض النظر عن أي نوع من الأصوات يملكون. إن صوتاً كصوت شيلي دوفال هو صوت بارد. تأثير البرودة فيه ناجم عن كونه رفيعاً. من أجل أن يقتنع المشاهد أن الممثل ذا الصوت البارد مندمج عاطفيّاً خلال مشهد ما، على الممثل أن يزود صوته بسماتٍ أكثر رنيناً، ويدعمه بالتنفس خلال تلك المشاهد.

إن السيطرة على التنفس يمكن أن تكون أمراً حاسماً بالنسبة إلى الممثل، خصوصاً في مشاهد الموت. في كثير من الأحيان، نراقب ممثلين يندبون لفقدانهم أحبتهم - لكن الممثلين الذين يتمددون هناك ما زالوا يتنفسون بوضوح. يمكن لتمارين السيطرة على التنفس أن توجد في أي كتاب عن التكنيك الصوتي. على كل ممثل سينمائي أن يستفيد أيضاً من دروس الغناء. إن تمرين الصوت يزيد كلاًّ من قدرة الرئة على الشهيق، والسيطرة خلال الزفير.

إن إحدى الهنات الثانوية لدى الممثلين السينمائيين هي السيطرة على التنفس، وإحداثهم شهيقاً مسموعاً قبل كل جملة من الحوار. ثمة شهقة خفيفة كل بضع ثوانٍ، قبل أن ينطق الممثل بكلمات حواره. غالباً، هذه عادة لا شعورية، بإمكان الممثل أن يغيرها بسهولة بمجرد ملاحظته للمشكلة.

إن واحداً من المهام التكنيكية هو عندما يعيد الممثل السينمائي حواراً إضافيًّا أو جملاً. يمكن أن يكون هذا جملة لم تسجل جيداً من قبل فنيي الصوت في الأستوديو، أو يمكن أن يحتوي على جمل يلقيها الممثل من خارج الكادر، تضاف بعدئذ إلى اللقطة. أحياناً، يمكن أن يطلب من الممثل أن يعيد حوار مشاهد بأكملها. رغم أن الصوت تم تسجيله. إن المشهد الذي يحتاج صوتاً يمكن أن يعرض مرة تلو الأخرى، الأمر الذي يسهل على الممثل محاولاته لأداء الجمل بشكل متناغم، مع النسيج العاطفي والمعنى الذي يرغبه هو والمخرج معاً.

كثير من الممثلين وتقنيي الصوت يشجبون إسراف استخدام الدوبلاج في السينما هذه الأيام. بالنسبة لبعض الممثلين، فإن الموقف السائد بصورة متزايدة من أنه لا يجب القلق حول الصوت خلال الأداء في الأستوديو، يشجع على الكسل والإهمال. تاريخيًّا، فإن الأفلام الأجنبية خصوصاً، تلك المصنوعة في إسبانيا وإيطاليا، كانت تدبلج في الأستوديو لدى تصويرها. في تلك الأفلام الأجنبية، مع طاقم من جنسيات مختلفة، فإن الممثلين ينطقون بلغات وطنية عندما يصورون مشاهدهم. لذلك، يغدو الدوبلاج ضرورة مطلقة. تخيلوا، رغم هذا الصعوبة الناجمة عن ذلك أمام الممثلين بالنسبة لتوقيت كلامهم. إذا كان زميلك الممثل يتحدث بالإيطالية، وأنت لا تتحدث بها، فإنك سوف تقضي وقتاً عسيراً لمعرفة نهاية جملته كي تبدأ بحوارك.

يشكو تقنيو الصوت أن المخرجين لا يسجلون الحوار المدبلج يوماً بيوم، خصوصاً تلك الجمل التي أخفق في نطقها الممثل. يعد المخرجون أنهم سوف يقومون بذلك في اليوم التالي، أو في المدة اللاحقة للإنتاج. بالنسبة لكثير من الأفلام، لا يأتي هذا اليوم أبداً. بالتأكيد، من الملاحظ أن كثيراً من الأفلام الحديثة تحتوي على حوار غير واضح، أو يصعب سماعه. ومن الشكاوى الأخرى أن مثل هذه الجمل غير المفهومة يسمح بها في المدّة اللاحقة للإنتاج. كما يسمح بمرور الجمل المتناغمة مع الفعل من قبل

المخرج، لأنه يعتقد أن اللقطة تبدو جيدة، وهو على استعداد لقبول صوت أقل كمالاً.

هناك ممثلون ومخرجون مثل تشارلتون هستون وأورسون ويلز يرون أن الدوبلاج هو فرصة إضافية لمزيد من الإبداع في قراءة الحوار. إنه يتيح لهم الفرصة كي يجربوا قراءات متنوعة، قراءات يمكن أن تضيف معاني بارعة، يجري اختبارها خلال الدوبلاج. يمكن للممثل أن يجرّب مع نوايا ودوافع مختلفة للحوار.

ثمة نصوص تحتية مختلفة، يمكن أن تعبّر عنها الكلمات. وكما علّق تشارلتون هستون خلال سجله المهني الممتاز عن مهنته كممثل، «حياة الممثل: ١٩٥٦ -١٩٧٦»: «حتى الصرخة المتلاشية لها احتمالات عدة. (كل رجل يعطيني ثلاث ميتات.. اثنتان طويلتان، وواحدة قصيرة، من فضلكم)». هذا نوع من الموقف المحترف الذي يحوّل العمل اليومي الممل في الدبلجة إلى تجربة إبداعية.

العناصر السينمائية للشخصية:

- الطريقة التي تبتسم فيها بعدما تحني شفتيك، وتحافظ على وضعيتهما، حتى اللحظة التي يطلب فيها منك التوقف.
- الطريقة التي تمشي بها، الإيقاع والثقل في خطوتك وهي تدوس الأرض.
- الطريقة التي تتلقى بها عيناك الضوء، وتعكسانه.
- درجة توتر عضلاتك وأنت في وضع السكون.
- شكل شفتيك.
- مدى تسديد تحديقك.
- الحركة التي تكاد لا ترى لعضلات وجهك حين تهمس، تتحدث برقة، أو تصرخ.

- كتفاك المحنيتان عندما لا تشعر بالأمان.
- الحنجرة المشدودة، أو البارزة، لذاتك المصممة.
- حركة جفنيك المسدلين في حالة الاستغراق والتأمل الحالم.

تكمن الشخصية في التعبير الجسدي. ثمة تغييرات لا تحصى في البناء العضلي لجسد الممثل تتماشى مع سياق تفكيره، عاطفته، أو الفعل الذي يخلق حاضناً جسديّاً للشخصية.

الجانبان ممتزجان ببعضهما بعضاً بشكل لا يمكن فصمه. إن شخصاً مريضاً لا يبدو على طبيعته. لماذا؟ لأن حركته العضلية التي نميزها لشخصيته تبدلت بسبب المرض. إنها تتحرك بشكل مختلف. إنها لا تولي اهتماماً بالآخرين بنفس الطريقة التي كانت عليها من قبل. إنها ليست ذاتها.

رغم أن كلاً منا يستخدم ساقيه للمشي السريع والتسكع والتجوال والتسلل على رؤوس الأصابع، يقوم كل منا بهذه الحركات بطرق متميزة. إن الثقل يمكن أن يتوزع بطرق مختلفة على الساقين، فالورك يمكن أن يشد بطريقة معينة، وأن يسترخي بطريقة معينة أخرى خلال حركة المشي. حتى الجذع الأعلى والكتفان يتأثران بالمشية.

رغم أن لكل منا عينين تعكسان الضوء، وأن كل زوجين من الأعين يعكسان الضوء بدرجات مختلفة من القوة، فإن بعض الأعين تبدو مضيئة بكاملها - ميغ فورستر في فيلم «الحرف القرمزي»، بينما يبدو الآخرون كامدي الأعين - فاي دونواي في فيلم «أمي الغالية». إن النزعة السائدة هي في فهم أن الضوء يعكس انفتاحاً، دفئاً، وهشاشة. أما كمود الأعين، فيجب فهمه على أنه يعكس البرود، السرية، والقوة.

لدى تنفيذ حركة من أي نوع، فإننا نتصرف انطلاقاً من عاداتنا التي تلقّنا بعضها، وطورنا بعضها الآخر، كأساليب دفاعية. إن بعضها عرضي، وبعضها الآخر نتيجة لقوة أو ضعف جسدي غريب. إن الأعين ذات السمة العاكسة

للمشاعر هي هبة من هبات الطبيعة. تنجم القدرة التعبيرية للأعين عن انقباض واسترخاء العضلات المسيطرة على الأعين. تحلل نظرية رودولف لابان في الحركة هذه الناحية كتطور معقد للجهود الأساسية، وغير الكاملة للعضلات. وكما تتغير، أو تتمو الحركة الداخلية، ستشمل هذه الحركات الأولية مواضع أخرى تابعة للأعين: الجفون، الحاجبان، العضلات المتحكمة بالأنف، الذقن، وحركات الأجزاء الصغيرة من الجسم، الأجزاء التي هي عادةً في حالة سكون.

كل حركاتنا العضوية ناجمة عن تكيفنا مع الحياة. إن كل واحد منا معبر، لأن لكلٍّ تجاربه المتباينة المستمدة من الماضي، مما يتطلب تأقلماً مختلفاً مع الحاضر، واستحواذاً لوجهات نظر مختلفة تجاه المستقبل. تجسد الشخصية عن طريق وسائل الإيضاح الجسدية، وهي جسدية بمعنى أن كل تصرفات البشر، بما في ذلك الذهنية والعاطفية، هي أفعال جسدية، بسبب العلاقات «النفس - جسمانية». لا يوجد فعل خارج السياق الجسدي. إن أي قرار هو نتيجة لفعل داخلي وصراع أو كفاح. حتى عندما نكون في حالة سكون أو هدوء، فإننا نتحرك خارجين من فعل، أو داخلين في آخر. إن نشاطنا الداخلي ينعكس دائماً عن طريق الجسد. السكون ليس مرادفاً لعدم نشاط الكيان بأكمله. القوة والدوافع والكفاح داخليًّا أفعال مستمرة، رغم أنها متغيرة. إنها تنمو، تتطور، وتصقل نفسها عبر الحركة، أو تستخدم الجسد كمستودع حيوي. إن الوقفة ليست جامدة أبداً: إنها انعكاس لحركة داخلية. يوحي بناء الجسم والوجه لأي إنسان، وسمات حركاتهما، بعدد لا متناهٍ من الصفات: دافئ، بارد، سهل المنال، حكيم، مستهتر، عنيف، ذهني، طروب، ساذج، هادئ، معقد، إلخ.

يترك والتر ماثاو على الشاشة انطباعاً لدى المرء بأنه ذو روح مرحة مغامرة، مثل «باك»(*) معاصر. لماذا؟ لأن لماثاو وجهاً مرناً وعينين يقظتين

(*) «باك» اسم شخصية جني شهيرة من مسرحية شكسبير «حلم ليلة صيف»

حادثين. إنه يبدو رجلاً ساخراً بودٍّ، طروباً دون تعقل. إننا لا نخاف من ماثاو على الشاشة. إنه ليس مثالاً لصديق، ولا نموذجاً لفاسق، لكنه يعكس بعض تلك السمات، مع حماسة طفولية وحس باللعب. حركته الجسدية مسترخية، بل أنيقة. ثمة حركة سائبة في مشيته وإلقائه. ويكسو حركته لطف مريح وسهل، بحيث توحي طبيعيته ببعد عن الأدعاء بمظهره أو طبعه الإنساني. يعكس جورج سي. سكوت تآلفاً شخصيًّا ثقيلاً ومتماسكاً مع الحياة. حركته منضبطة ومتدفقة، بحيث يوحي تدفقها بما يشابه ثقل وكثافة زيت ينصب من وعاء معدني. أما تكوين وجهه وحركته فيعكسان حسًّا بالعظمة والجلال يسمان تركيزه المطلق. تسبغ كاثرين هيبورن ومضات على العالم عندما تتحرك. ويوحي تكوين وجهها بارز العظام بقوة وهشاشة. أما نظراتها، فتشير إلى ذكاء مطعّم بالمرح. إن إيقاع حركتها يشبه إيقاع عامل مخضرم الخبرة. فوق كل هذا، فإن العناصر «النفس - جسمانية» مغطاة ببرقع من الأنوثة الحساسة. يعكس ممثلو السينما الكبار والصغار فردية جسدية وذاتية تستطيع الكاميرا توصيلها للمشاهد. إن على ممثلي السينما الراغبين في تمثيل شخصيات أن يجدوا تجسيداً جسديًّا للحياة الداخلية للشخصية.

وضع لابان في تحليله الواعي تصنيفات للحركة يمكن أن ترشد الممثل لاختيار مجموعة من الخصال الجسدية: **الضغط، الدفع، العصر، الشرط، الزلق، الربت، الومض، الطفو**. يمكن لهذه الأوصاف العامة أن تقدح زناد الخيال عند الممثل. كما يمكن له أن يختار أحد الأنماط منها، مثل «الضغط»، من أجل إضفاء مزاج أساسي على تجسيد شخصيته داخليًّا. يعني هذا أن على الشخصية أن تتمتع بمزاجٍ من ردود الفعل يتسم بالبطء، العزم الثابت، وفرض النفس، تجاه باقي الشخصيات والأحداث. يمكن للممثل أيضاً استخدام الصورة الضاغطة تلك من أجل تجسيد خارجي، أو يمكنه أن يختار سمة «الزلق» للتجسيد الخارجي. مع الخيار الأخير هذا، تصبح الشخصية أشد تعقيداً، وأقل قابلية للتهكن. إن مزاج الشخصية الداخلي سيصبح قاسياً، بينما سيظل مزاجها

الخارجي ناعماً وجذاباً. يمكن للممثل أن يستخدم واحداً من أنماط الحركة هذه من أجل مشهد أو لقطة معينين. إن بإمكانه أن يختار واحداً ينسجم مع الشخصية والذات، أو يعارضهما.

تتميز الملامح السينمائية والجسدية للشخصية من خلال السلوك الذي يتعامل به الفرد مع: الفراغ، الزمن، والثقل، تتضح الشخصية ومزاجها، غالباً، عبر كفاح ضد، أو انغماس مع واحدٍ من هذه العناصر الثلاثة. من السهل أن يستحضر المرء صوراً لشخص يتحرك بتردد أو بثقل عبر الفراغ، كنقيض لشخص يندفع بسرعة وبراءة.

يتحرك جورج سي. سكوت وسيمون سينوريه بثقل في الفراغ، ولكن دون إحساس بالكفاح ضده. أما دوم دو لويس وساندي دنكان فتتحركان بسرعة في الفراغ، مع حسٍّ بالرضا والإشباع. تشكل هذه الحركة المتميزة مكونات أساسية لشخصيتيهما. هناك، ضمن الإطار العام للحركة، حركات أصغر تعبر عن الشخصية. لكن «حركات / الظل» - كما يسميها لابان - هي إشارات مشتتة للانتباه، وليس لها أية قيمة معبرة على الإطلاق. إنها يمكن أن تكون جهوداً من الجسم لتمويه الخوف وعدم الأمان، يربطها لابان بمحاولة لتغطية الأنانية والغرور. تلك الإشارات المشتتة هي غالباً محاولة تخلص أوتوماتيكية من طاقة غير موجهة. تجسّد ديان كيتون في بعض أفلامها القديمة أدواراً فيها مثل تلك الحركات / الظل، لكنها عندما تطورت كممثلة سينمائية، قلصت أكثر فأكثر استخدامها لهذه الحركات المقزمة، خصوصاً عبر الوجه واليدين. وكثيراً ما تكون هذه الحركات نتيجة لرغبة ممثل في أن يقسر حيوية ما أمام الكاميرا. لكن الجهد المبذول هنا عبارة عن طاقة خاطئة.

يستطيع الممثل السينمائي، عن طريق تغيير ملامحه الجسدية بأية درجة كانت، أن يوحي بشخصية من طراز مختلف. إذا لم يكن الممثل مكترثاً بلعب «الآخر»، فإنه يستطيع أن يقبل بشخصيته جسديًا كما هي، ويكون مرتاحاً لما تعكسه الكاميرا على الشاشة. فاسترخِ، واستمتع بذلك.

النص السينمائي

إن النص المعد للتصوير هو سلسلة من الصور. بعض اللقطات تخص الأفعال التي تقوم بها الشخصية، وبعضها هو ردود فعل للشخصيات، وبعضها الآخر متعلق بأشياء يمكن أن تتصل أو لا تتصل بالفعل الراهن للممثل، وبعضها الأخير متعلق بالمناظر. إن قراءة نص جاهز للتصوير تتطلب من الممثل أن يفهم بالمصطلحات النظرية كيف تترابط الأجزاء، وكيف يتم القطع بينها، لتتكامل في بناء شامل للقصة والشخصيات.

خلال قراءته الأولى للنص، يجب على الممثل أن يلاحظ أي عدم ترابط يمكن أن يلوح في تطور الشخصية. على النص أن يرسم صورة شخصية قابلة للتصديق، كما يجب على المشاهد أن تنمي كشفاً لطبقات الذات عند كل شخصية. أما جمل الحوار التي تنطق بها الشخصية، فعليها أن تتضمن معاني من خلالها تكشف الشخصية، كما يجب أن تسهم الأفعال في صقل الشخصية وإيضاحها.

تفوق قوة الفعل في السينما كثيراً قوة الكلمات. ففي حين يجب أن تتوافق أفعال الشخصية أحياناً مع نواياها اللفظية المعلنة، يجب في أحيان أخرى أن تتعارض تلك الأفعال مع كلامها، خاصة إذا كانت الشخصية تنشد إثارة الاهتمام. يمكن لهذا النوع من الفعل المعاكس ألاّ يكون واضحاً في النص، إذ قد يعتمد على الطريقة التي يختارها الممثل أو المخرج لإبراز الفعل أو الكلمات. لكن على الممثل أن يبحث عن التناقضات البارعة في الشخصية، ويضفي لوناً على دوره. أما إذا لم يكن شيء من ذلك واضحاً من خلال النص، فإن على الممثل أن يعطي الموضوع أولوية المناقشة مع المخرج خلال اجتماع الشغل على النص.

مناقشة النص مع المخرج

يتطلع معظم المخرجين بشوق إلى مناقشة النص مع الممثلين. فبسبب طابع العمل يوماً بيوم في التصوير، والمشحون بحل المشكلات الإدارية، يلاحظ المخرج أنه لن يكون ثمة وقت خلال التصوير لتغييرات متعلقة بالشخصية. لذا، تشكل الاجتماعات المبكرة من أجل النص الفرص الرئيسة بالنسبة للمخرج والممثل للقيام بتعديلات مهمة على الشخصية. يجب ألاّ يتم إخفاء شيء في هذه الاجتماعات. في هذه المرحلة من بدء النشاط المحموم يمكن لكثير من الإنجاز أن يلبي استجابة الممثل الطازجة تجاه الشخصية، كما يمكن أن يطلب من المؤلفين إعادة التفكير، وكتابة المشاهد على ضوء توصيات الممثل. في هذه المرحلة يستطيع الممثل أن يكون مساهماً رئيساً مع المخرج والكاتب في تكوين الشخصية. إن القراءة الحريصة للنص، وتحليل الشخصيات، ما هو إلا واحد من أكثر مسؤوليات الممثل أهمية قبل الشروع بعملية الإنتاج.

في حالات عديدة، لا يتلقى الممثل النص قبل وقت طويل من موعد التصوير. أحياناً، يعطى فقط نسخة من المشهد الذي يظهر فيه، وبالتالي يعرف الممثل قليلاً - وربما لا يعرف أبداً - سوى الجمل التي عليه النطق بها. إنه لا يعلم إذا كان المشهد تهكميّاً، مباشراً، أو كوميديّاً، إلا إذا منحه المخرج بعض المعلومات. إن أية أحكام ثابتة حول السوية أو المزاج العام للمشهد غير مناسبة. بعد مناقشة مبدئية واتفاق مشترك مع المخرج حول طبيعة الشخصية، سوف يحفظ الممثل المخضرم حواره، ويبقى منفتح الذهن خلال التصوير تجاه النوايا المزمعة من قبل المخرج.

يحتاج الممثل السينمائي إلى القدرة على الهضم السريع لأية تعديلات في الحوار. كثيراً ما يجد المخرج خلال «البروفات» والتصوير سمات أخرى للأفعال في المشهد، ناجمة عن استجابات الممثلين العضوية، مما يستدعيه للقيام بتغيير في الحوار فوراً. يمكن للمشهد نفسه أن يحتوي على جمل تتراوح بين ثلاث إلى عشر، وعلى حركات بسيطة، أو سلسلة معقدة من

الحركات تشمل الكومبارس والحيوانات والسيارات وأية مساعدات ميكانيكية، في أحسن الأحوال يمكن للمخرج أن يكون بحث مع الممثلين العلاقات، الصراعات، والقيم السينمائية في النص. ولكن، أحياناً، يكون اجتماع المخرج مع الممثل مقتصراً على مناقشة عامة للدور فحسب.

إيصال معنى النص

إن الظروف التي تولدها أيام التصوير الفعلية تجعل قيام الممثل بوظيفته في الشغل على النص أمراً أساسيّاً قبل البدء بالتصوير. خلال قراءة النص، وتصور حركة أحداثه وشخصياته، يمكن للممثل أن يطوّر إحساساً ثانياً حول ثقل وأهمية أفعال وأحداث محددة وكأنها صور متحركة على الشاشة. إن النص هو مسودة النتاج النهائي. إنه يحوي فقط على الكلمات ووصف الأفعال. يجب على الممثل خلال قراءته تخيل الفعل كصورة متحركة. بهذه الطريقة فحسب، يمكن للنص أن يتضمن قوته كفيلم سينمائي. إن تفهم الصور كأشياء جسمانية أو كأفعال هو نتيجة لإدراك بصري. على أية حال، يربط الذهن والمخيلة حالاً تلك الصور بالأفكار والعواطف. إننا نسبغ على الصورة المتحركة معنى. هذه المعاني تتغير مع تراكم الصور. ويمكن للانطباعات عن الشخصية أن تتعمق أو تتغير كليًّا خلال استمرار تتابع الصور. يجب على الممثل، حينما يقرأ النص، أن يلاحظ تداعي المعاني التي يولدها كشخصية مع تلك التي يملكها في ذاته، ومع سياق الديكورات التي تشاهد فيها الشخصية، وفي أفعال تلك الشخصية الجسدية أو العقلية أو العاطفية. وبينما يقرأ الممثل، يشكل مسودة للشخصية تدعمها التداعيات المتخيلة. إن استجابات الممثل الأولية - وغالباً الطازجة - للشخصية والفعل خلال عملية قراءته للنص ذات قيمة لا متناهية، إذ يصبح الممثل مثل لوحٍ نظيف تسجّل عليه انطباعاته الأولى كتقييم عرضي للشخصية. هذه الانطباعات الأولية تمهد الطريق لعناصر أكثر تعقيداً في الشخصية والفعل. سوف تزود الاستجابات الطازجة الممثل بجوهر مركزي للتشخيص، مثل حجر الأساس الذي ينقذه من

التشتيت التقني في أيام التصوير. تتضمن الانطباعات الأولى للشخصية سماتها الخارجية: مثل مشيتها، طراز شعرها، تعاملها مع الإكسسوارات المختلفة، كيف تبتسم، تتحدث، أو تسترخي. كما تتضمن سماتها الداخلية: مثل الطرق التي تقترب بها الشخصية من معارف جدد، أو أصدقاء قدامى، وكيف تتعامل مع التوتر، أو تتأقلم مع مشاكلها. ويمكن أن تتضمن السمات الداخلية درجة تقدير الشخصية لذاتها، أو إنكارها لذاتها، وكذلك مستوى تفاؤلها أو تشاؤمها في التكيف مع الحياة. سيفيد الممثل كثيراً إعادة تلك السمات بقدر الإمكان إلى أشخاص حقيقيين. إن جعل الأحكام على الشخصية محددة عن طريق إعادتها إلى تجربة حقيقية يساعد على استعادة الانطباعات الأولى بإرادتنا عبر مدّة طويلة من الزمن.

يمكن للنص أيضاً أن يثير أسئلة تتعلق بالشخصية أو الفعل. من الممكن أن يبدو منطق تطور الفعل أو الشخصية مغلوطاً. يجب أن يبحث المخرج والممثل لماذا تفعل الشخصية ما تفعله، هل تغيرت، ولماذا، ثم ما هي المشاهد التي تركّز على هذا التغيير؟ إن مناخ كل مشهد أمر يجب أن تتم مناقشته من قبل المخرج بطريقة غير رسمية. في هذه الاجتماعات مع المخرج، يجب على الممثل أن يشاركه انطباعاته وأفكاره بكل ما يخص النص والشخصية. يعتمد التشخيص السينمائي على انصهار الممثل والشخصية، فإذا كان الممثل قادراً على إقامة صلة وصل بين ذاته وتجاربه وبين الشخصية عبر تعديلات الحوار والأفعال الصادقين معه، كممثل وكشخصية معاً، فإنه سيخلق تشخيصاً عضويّاً حاذقاً. يتطلب تفهم نص سينمائي استجابة تخيلية وتعاطفية، كما يستدعي تحليلاً ذهنيّاً. كل منهج للإدراك مساوٍ للآخر من حيث الأهمية، والتحليل الذهني المبدئي للنص سيفرّق بين حوار حيوي داعم، وبين حوار عملي، وسيقرر مدى التركيز في رسم الشخصية، اعتماداً على حجم الظهور على الشاشة، والذي سيمنح كل شخص أهدافاً معينة. إن هدف التحليل الذهني هو تطوير مفهوم عام للدور. من غير المحتمل أن يكون الممثل قادراً على

تحليل إيقاعات أفعال الشخصية لحظة بلحظة إلا إذا كان الممثل يدرك التأثير الشامل للشخصية التي يلعبها. لا يملك الممثل تحت تصرفه النص ليحلله، بل عليه المعرفة الحديثة والذهنية عبر المخرج ومؤلف السيناريو. يجب على الممثل تعلم ما الذي اكتشفه كلاهما في الشخصية، وما هي الصفات التي يأملان عكسها للجمهور، وكيف ينويان التركيز والتأكيد على ملامح معينة للشخصية.

إن فحص النص بحثاً عن المعنى الداخلي للحوار يساعد الممثل على فهم طبيعة الشخصية. غالباً ما يكون قصد الشخصية شيئاً يزيد أو ينقص عما تنطق به. ويمكن لكلمات الشخصية أن تستخدم كنقيض لأهدافها، بحيث تستعرض أو تخفي معانيها، أو لتعطي نواياها الحقيقية. إن التجربة الحركية لقراءة الكلمات تتيح للإيقاع والأسلوب بالتأثير عليها، وتمتن المعنى الداخلي في شعور ولا شعور الممثل. عندما يتحرك الممثل وسط ديكور التصوير، فإنه ليس في حاجة على الإطلاق إلى التفكير والتحليل حول ما تفعله الشخصية، ولكن عليه ببساطة أن يقوم بالأفعال.

طالما أن أداء الممثل السينمائي يتألف من مقاطع ممنتجة من مادة الفيلم الخام، وطالما أن الممثل يعمل على مشاهده دون تسلسل، فإنها لخسارة أن يضيع فرصة أن يبني زمن وإيقاع أدائه لصراع شخصية. يجب على الممثل أن يعثر على تشخيص داعم، يخرج عن تسلسل التصوير الفعلي. إحدى وسائل ستانسلافسكي التي يمكن أن يساعد بها نفسه على أداء هذه المهمة هي إعادة خلق المواقف، والارتجال خارج أحداث النص. تمنح طريقة ارتجال بعض المواقف خارج النص الممثل سيطرة أكبر على هوية الشخصية، وكيف هي ردود أفعالها تجاه باقي الشخصيات، وذلك بواسطة وضعها بين مجموعة من تلك الشخصيات في عدد لا يحصى من المواقف، بعضها يثير الصراع، وبعضها الآخر يستكشف البيئة والعلاقات. يتحرك الممثل، عندئذٍ، بسهولة وثقة أكبر في أي تسلسل من مشاهد السيناريو يتم تصويرها. يجب على الممثل السينمائي أن يفكر في حياة الشخصية كأنها تحدث فعلاً خلال تصوير

الفيلم. كما يجب عليه أن يرتجل مواقف لتلك التي يتضمنها السيناريو أثناء البروفات وخلال شغله وحيداً على الدور - بحيث لو قام بتصوير بعض المقاطع لمشهد معين خلال شهر من الزمن، فإنه يمتلك تجربة التعرض لما مرت به الشخصية أثناء حدث ما، أو شيء شبيه به، كما يمكن أن يستعيد ويحتفظ بحوافز للفعل أكثر جاهزية.

خلال اجتماعاته مع المخرج، يجب على الممثل أن يقرر أيضاً ماذا ستكون علاقته مع الكاميرا، لأنها يمكن أن تترك تأثيراً وشكلاً على أدائه. يتأكد بعض المخرجين دائماً - مثل إنغمار برغمان - من تفهم الممثل لعلاقته بالكاميرا. ما هي اللحظات في السيناريو التي سأحتفظ بها لأجل اللقطات القريبة جدّاً، وما الذي يرغب المخرج في عكسه عبر تلك اللقطات، وكم سنطول مدتها: تلك جميعاً أسئلة من المهم جدًّا أن يجد الممثل إجابات عليها. تلك الإجابات هي التي ستقرر ما هو التعبير أو التفصيل الذي سيختاره الممثل ليوصل تلك العناصر للتشخيص، والتي سبق أن تقررت أهميتها خلال اجتماعاته مع المخرج.

إن اللقطات التي تستدعي ردة فعل صامتة لها أهمية موازية للقطات التي يتطلب الفعل فيها إطلاق أنشطة لفظية أو عملية. ردود الفعل هي مظهر من مظاهر التمثيل التي تحولت إلى فن بذاتها من قبل صانعي الأفلام. فن الاستماع وجمع معلومات جديدة والاستجابة الأولية بالعينين، هي أشد التعديلات التي يحتاجها ممثل المسرح لكي يصبح ممثلاً سينمائياً. إنها تتطلب أن يكون الممثل قادراً على التعبير عن أفكاره بشكل طبيعي، وأن يحتفظ بذلك التعبير على وجهه فحسب. علينا أن نكون قادرين على رؤية ما الذي يفكر فيه الممثل. يجب أن تتضمن دراسة النص تحليلاً وفهماً للتنويعات على ردود الفعل الصامتة للشخصية إزاء الآخرين والأجواء المختلفة.

تعتمد طبيعة المونتاج على اختيار اللحظات الأكثر إثارة درامية. وفي حالات عديدة، فإن ردة فعل الشخصية أكثر إثارة من الكلمات التي تقولها. هذا

الاستخدام للصورة الصامتة من التعبير هو المنهج الأكثر حيوية للاستحواذ على انتباه المشاهد. إنه أساس العلاقة الخاصة بين المتفرج والفيلم، لأنه في تلك اللحظات يخلق المتفرج بنفسه حوار المشاهد التي يراها. تلك اللحظات الصامتة ستتطلب أكبر قدر من البراعة والدقة في شغل الممثل.

كيف تؤدي تلك اللحظات دورها؟ هذا شيء يمكن تركه للاّشعور بعد مناقشة عامة مع المخرج. أمر واحد مؤكد: إن الممثل السينمائي لا يستطيع أن يخطط ما الذي سيفعله خلال تلك اللحظات. ربما تكون لديه فكرة عما تفكّر أو تشعر به الشخصية، لكنه لن يستطيع أن يخطط كيفية التعبير عن مشاعره أو أفكاره. من الأفضل ترك ذلك إلى لحظات التصوير، عندما يستطيع الممثل أن يمنح كامل تركيزه لأفعال الشخصية، ويسمح لوجهه أن يسجّل ما يثيره الفعل. يعتمد السماح بأن يحدث شيء ألاّ يضع الممثل أية حواجز أمام تدفق الفعل. أعظم غلطة يرتكبها الممثلون في لحظات الصمت هي المبالغة في الأداء أو تركيب ردة فعل.

يماثل أهمية لتفهم النص وتحليله أن يتم تطعيم التشخيص بمعرفة تكنيكية حول كيفية تحوّل النص إلى برنامج تصوير. إن الكلفة العالية لصناعة فيلم تمنع المنتجين والمخرجين من تصوير كامل الفيلم بالتسلسل. لذا، من أجل تسهيل التصوير، يقسم الفيلم إلى أجزاء ذات متطلبات متشابهة. ينقسم نص الفيلم أولاً إلى جدولين عامين: لقطات داخل الأستوديو، ولقطات خارج الأستوديو. يتيح هذان التصنيفان المبدئيان للمخرج أن يصوّر مشاهده ضمن متطلبات متشابهة في وقت معين.

تجمع لقطات داخل الاستوديو، إذن، حسب الديكورات التي تتطلبها كل مجموعة مشاهد. وتقسم لقطات خارج الاستوديو إلى داخلية وخارجية. كل فئة عامة من اللقطات تخضع لتجميع آخر حسب الظروف الخاصة التي تحتاجها كل لقطة. على سبيل المثال، الزمن المحدد من النهار، أفراد طاقم التمثيل المعنيين بأي تسلسل من اللقطات، أحوال الطقس، استخدام تسجيل

الصوت بشكل متزامن مع التصوير: كلها يمكن أن تكون عناصر شائعة في كل تجميع للقطات. رغم أن هذه التقسيمات تسهّل التصوير، فإنها تعني أن الفعل لن يصوّر بالضرورة بشكل متسلسل.

رغم أن كل لقطة في النص تحمل رقماً متسلسلاً، يستحيل على الممثل تقريباً أن يحفظ خلال التصوير موقع كل لقطة من سياق تسلسل الفيلم. لا بد أن يعتمد على المخرج كي يخبره متى وكيف تتموضع كل لقطة في السيناريو. حين تتم تهيئة كل لقطة، فإنها تسمى بمعلومة عامة. إذا صورت لقطة معينة عدة مرات، تعطى كل نسخة تصوير رقماً. ربما تكون هناك عدة نسخ للقطة واحدة. في لحظة ما، حين يرضى المخرج عن اللقطة، سيوعز بطبع تلك النسخة. تشكل النسخ المطبوعة حصيلة يوم تصوير، أو نتائجه المباشرة. وسواء اختار الممثل أن يتفرج على النتائج الأولية أم لا، تلك مسألة خيار شخصي. ربما يساعده ذلك على ملاحظة أدائه أولاً بأول، وقد يجعله مراقباً لذاته وعمله.

يجب أن يضع الممثل في اهتمامه أن المخرج يمكن أن يقرر الجمع بين أجزاء من نسخ مختلفة للمشهد ليحصل على النسخة التي سيطبعها –إشارة ما من النسخة الثانية، جملة من النسخة السادسة، حركة عينين من النسخة الثالثة، وهكذا دواليك. إن ذلك جزء من عملية المونتاج التي ستولّد النسخة النهائية المطبوعة. ويمكن للممثلين الذين يشاهدون النسخة النهائية الممنتجة للفيلم ألا يتذكروا أنهم أدوا الدور بتلك الطريقة المعينة خلال لقطة أو أكثر.

مطالب خاصة لوسيلة الاتصال

سواء أكان موقع التصوير في ستوديو داخلي أم خارجياً، فإن الممثل محاط بكتلة من الأجهزة، وحشدٍ من التقنيين الذين يشغلونها. يكون المخرج، عادةً، مع الكاميرا وباقي مساعديه المتعددين، ويكون المنتجون مع مندوبيهم، فلا يبقى سوى المصورين وجماعة الدعاية. ويمكن أن تكون في الخلفية مجموعة من السياح يتجولون وسط الديكور. سيهرع المخرج عبر المكان بسرعة، مضيفاً تعديلات في آخر لحظة على الحوار أو الحركة.

سيعقد المصور مؤتمراً قصيراً مع المخرج لتخطيط آلية التصوير، ولتحضير أية زوايا تتضمنها نسخ اللقطات مسبقاً. إذا كان الممثل يملك مكاناً للراحة، يمكنه أن ينزوي بعيداً، مستفيداً من ذلك الوقت لتحضير مشهده. عندما تصبح الكاميرا جاهزة، يمكن للمخرج أن يجرّب المشهد مرتين أو ثلاث مرات قبل تشغيل الكاميرات. حتماً، خلال التصوير، سيقع خطأ ما. سيوقع أحدهم إناءً للزهور أو كرسيّاً بالصدفة. سيقول ممثل جملة بشكل خاطئ. ستتعثر ساقا المخرج بكابلات الكاميرات ويقع. سيتعطل جهاز الدخان. ستكسر كاميرا. سيخرج ممثل من ضوئه، وسيصرخ المخرج بالمصور: «اقطع». بعد أن يتم حل المشاكل، يبدأ التصوير من جديد. سيعيد الممثلون المشهد في نسخ عديدة إلى أن يرضى المخرج وينال ما يريد، مقرراً أن يطبع تلك النسخة. يستطيع المخرج أن يغير كليّاً الحركة المعطاة بين نسخة وأخرى - إما من وجهة نظر جسدية تماماً (العبور إلى هناك بدلاً من هنا)، أو الدخول والتحرك في نقطة مختلفة من الحوار، أو إلغاء الجملة كليّاً، تاركاً الممثل يتحرك فقط دون كلام. قد يستغرق تصوير زمن لا يتجاوز ثوانيَ على الشاشة ساعة من الوقت.

تنتج هذه الظروف، أو يمكن أن تنتج، توتراً غير عادي داخل الممثل بينما يحاول أن يتذكر كلماته، حركاته، تعليمات المخرج، إشارات الطبشور، المايكروفونات، محاولاً أن يبدو وكأنه ليس تحت أضواء حادة تعمي العينين. حين ينجح في أداء نسخة ما، عليه أن يقضي زمناً هائلاً من الوقت في انتظار تصوير لقطة أخرى، بينما يتخيل المخرج الزوايا، يجري تعديلات على المشهد، أو ينقل التقنيون المعدات. ثم تأتي اللقطات القريبة، التي على الممثل أن يعيد فيها نفس الإيقاعات، والنوايا، والدوافع للمشاهد التي سبق أن صورها. يجب على الممثل – مع وجود كاميرا على مسافة قدمين أو ثلاثة منه، ومخرج على مسافة قدم واحد، (لأن المخرج يمكن أن يجلس في أي مكان يريده طالما أنه ليس في مجال الكاميرا) - أن يعيد تمثيل حالات المشهد. زيادة في التعقيد، قد تكون الشخصية التي يقوم الممثل بردود فعل تجاهها قد لعبت من قبل ممثل غادر موقع

التصوير لتناول الغداء. يجب على الممثل أيضاً، في وسط مشهد جدي يتطلب قدراً هائلاً من الصراع أو العاطفة، أن يبدو غير واعٍ لعين المخرج الناقدة قريباً جداً منه، وللكاميرا التي تدور إلى جواره أو وراءه.

وسط كل هذا التطفل التقني على تركيزه، يمثل الممثل.. وينتظر. في بعض الأحيان، يبدو التمثيل السينمائي كأنه انتظار بنسبة تسعين بالمائة. تميت أوقات الانتظار الطويلة حساسية الممثل، كأنها ترنيمة كي يغرق في السبات. عندئذ، حين ينادى، ينفض عنه النعاس، ويهب لأداء دوره. وخلال أدائه، لا يملك استجابة مباشرة من قبل جمهور مسرحي - ذلك الحضور العضوي الذي يشع رسائل إلى الممثل عن طريق الضحكة والصمت. يجب على الطاقم التقني للفيلم التركيز على التفاصيل أكثر من التركيز على أداء الممثل، مثل وضع البروجكتورات في الأمكنة الصحيحة، تغيير تركيز العدسة خلال اللقطة، وحركة الكاميرا. ليس للمثل سوى قليل من ردة فعل الجمهور عندما يجيد الأداء. لذا، عليه أن يضع ثقته في المخرج، وفي علمه وحدسه الصائب إزاء عمله. عندما يكون الممثل واثقاً، فإنه يمنح نفسه حس الراهنية والارتجال اللذين يحتاجهما المشهد.

إن الحشرات في فيلم «تاريخ عاصفة الجحيم» الفيلم التسجيلي المصور بالميكرو، يمنحنا إشارات للتقنيات التي يمكن أن تتغلب على أية حدود بعناصر المكان والزمان، وتضع الصور الممنتجة للتمثيل أمام الكاميرا. كانت الحشرات ممثلين أقوياء، كما كانت موديلات «كينغ كونغ» الميكانيكية، والقرش الأبيض الهائل في «الفك المفترس» لأنها لم تقحم نفسها على عين الكاميرا. تلحق مجموعة من الحشرات بسرعتها العادية مجموعة حشرات أخرى مبرمجة، وتقوم بأعمال تافهة ظاهريّاً، بينما تركز الكاميرا عليها في لقطة قريبة جداً، متيحة للمشاهدين من الجمهور إضفاء معنى على فعلها.

إن وجه الحشرة في اللقطة القريبة مثير للاهتمام من حيث خامته وتفاصيله المهددة. إن المميز بالنسبة للحشرات والوحوش الميكانيكية - مثل أي شيء في السينما - هو أنها لا تعطي أية دلالة على إحساسها بالكاميرا، أو

بأنها معنية بأي شيء غير الإنجاز الراهن لأهدافها. لذا، فإن الممثل السينمائي يجب أن يفكر ويحلل قبل التصوير في معنى ونية الشخصية في نصه، وتأثير زوايا التصوير على تفسيره لمشهده، وقوة الحوار على خلق الشخصية. هذه العناصر يجب أن يتم امتصاصها وإخفاؤها ضمن تكنيكه، بحيث تظهر فقط كمجموعة غرائز أكثر منها مهارات أو معرفة.

إن على الممثل أن يتعلم كيف يستفيد من ميزات الأداء الواقعي التي يمنحها إياه التمثيل السينمائي. على سبيل المثال، في حين يجب على الممثل المسرحي أن يتعامل مع إكسسوار مصطنع وكأنه حقيقي، فإن الممثل السينمائي يحمل الشيء الحقيقي بين يديه، ويمكنه أن يستجيب له بصورة طبيعية. ليس هناك أي افتعال في الأمر، ولا أي خداع. إن ممثل السينما غير مضطر لأن يحاول إقناع جمهوره بأن الإكسسوار الذي يستخدمه حقيقي، كما هو الحال غالباً مع الممثل المسرحي الذي يستخدم أشياء مصنوعة من الكرتون. يسري الأمر نفسه على تأثير استخدام مواقع حقيقية للتصوير، أي أن التفاعل مع بيئة حقيقية أمر أسهل بكثير من إقناع الجمهور بأن الديكور المرسوم هو بيت على جبال «روكيز» أو كوخ في جزيرة «تاهيتي». إذا صوّر ممثل وسط عاصفة ثلجية، ليس ثمة تمثيل، لأنه يكون متعرضاً للبرد فعلاً. سوف يصاب به من الطقس الحقيقي. يحب المخرج أنتوني مان بشكل خاص تصوير أفلام الكاوبوي لهذا السبب، ذلك «لأن العناصر الطبيعية تجعل الممثلين أعظم بكثير منهم في حجرة، لأنهم يجب أن يصرخوا بصوت أعلى من صوت الريح، ويجب أن يعانوا، وأن يتسلقوا الجبال». بطبيعية الحشرات نفسها يوجه «مان» ممثليه هؤلاء كي يستجيبوا عضوياً لبيئتهم الطبيعية. ليست ثمة طريقة يستطيع بها الممثل أن يخطط لردة فعله إزاء عاصفة غبار حقيقية، أو عبور نهر حقيقي، أو صحراء حقيقية. إن الإكسسوارات والبيئات الحقيقية تحرض لدى الممثل استجابات جسدية فردية لا يزينها التصنع والتكلف.

من المهم أن يلاحظ الممثل السينمائي الظروف الخاصة لصناعة السينما، تلك الظروف التي تؤثر على تشكيل وحفظ صورة الشخصية التي اختارها للفيلم.

يجب عليه أن يأخذ بعين الاعتبار تأثير المونتاج على تخطيط الشخصية. فبينما يرى المتفرج الشخصية تتكشف، يمكنه أن يلتقط ومضات من المعلومات، ليس من الكلمات وتعبيرات الوجه المستخدمة من الممثل، ولكن أيضاً عبر تقطيع المخرج له مع صور أخرى، مثل حركة يد، أو ردة فعل وجه آخر. يجب على الممثل السينمائي، أكثر من بقية الممثلين، أن يكون واعياً للتأثير النفساني لتقنية المونتاج التي ستؤثر على الجمهور، وتجعل حركة الممثل إما أكثر أو أقل قوة، اعتماداً على توزيع طاقته. بصورة مثالية، سوف يكون الممثل قادراً على أن يحتفظ بانطباع عما تعنيه لقطة قبضة يد مشدودة، أو حشد بعيد، للصورة. وربما يكون واعياً لتقنيات المونتاج عند المخرج. إن المونتاج أو التكوين الإيقاعي للقطات الفيلم سيغير من صورة الشخصية، فإذا لم يكن على الممثل أن يكون نقيض صورته المقدمة من خلال تقنية المونتاج، عليه على الأقل أن يكون واعياً لتأثيرها. في وضع مثالي، يستفيد الممثل من معرفة ماذا سيفعل المونتاج بالفيلم. لا يسمح لمعظم ممثلي السينما، على أية حال، بالمساهمة في مونتاج الفيلم، وهكذا يعتمدون على أفضل استخدام يقوم به المخرج للأشرطة المصورة.

بما أن الممثل السينمائي أتم هضم الجو التقني لصناعة السينما، والتدخل التقني للكاميرا، وأدرك أن اختياره لصورة الشخصية يخضع لزمان ومكان علاقته بالكاميرا، يجب عليه الآن أن يطلق العنان لقدراته الإبداعية من خلال هذه المعارف. ومثلما هي حالة الطفولة، يستجيب للحدث والصراع. إن أكثر الموانئ أماناً هو ثقته بمخرج الفيلم وعلاقته المنفتحة به، بحيث يتيح له أن يتعاون معه كممثل، أكثر من مجرد استغلاله لحضوره الذاتي والجسماني لتقديم صورة شخصية.

هذا هو عمل الممثل السينمائي: أن يبدو وجوده حين تكتشفه الكاميرا حقيقيًّاً، أكثر منه وجوداً محاطاً بالآليات، وأن يختار تعبيرات تناسب بعده الصوتي عن الكاميرا، وأن يفصل عناصر أدائه للكاميرا المخطط لها، جاعلاً إياها تبدو كارتجال. أما العنصر الرئيسي المتعاون معه - إذا سمح لأحد أن يساعده - فهو بلا شك: المخرج السينمائي.

المخرج

يشعر كثير من المخرجين بالحاجة إلى إبقاء الممثل جاهلاً لما سيحدث، حتى حين يتلقى الممثل فطيرة على وجهه، مفضلين الحصول على ردة فعل حيوية. اليوم، اختلف نوع «الكريمة» دون أن يعطي المخرجون سرها للممثلين المضحى بهم، ولكن الأمر نفسه يحدث، وغالباً ما تكون نتائجه مرضية جداً.

صحيح أن الممثل لا يحتاج بالضرورة إلى شيء يقوم به، إذ إنه في كثير من الحالات يجعل الإدراك الذهني الممثل مراقباً لذاته وشكل عمله الفني. بالتأكيد، إذا حاول الممثل أن يفهم ذهنياً مشهداً أو جملة معينين خلال التصوير، فإنه يضع عراقيل أمام نفسه، وقد يفقد حيوية الفعل في المشهد. يجب على الممثل ألا يخرج لنفسه أثناء قيامه بالتمثيل. رغم ذلك، يمكن أن يكون الإدراك الذهني مساعداً له قبل الشروع بالتصوير، لأنه عندئذ يطلق طاقاته الإبداعية للتفكير في الشخصية. يدعم مثل هذا الإدراك عمل المخيلة. فإذا رغب شاعر في كتابة قصيدة حول الصيد في البحر العميق، عليه أن يعرف شيئاً عن هذا النشاط. إن الحقائق هامة. لذا، مع التمثيل يجب على الممثل/ الشاعر أن يعرف حقائق حول شخصيته وقصة السيناريو، من أجل أن يبدأ تفسيره الخلاق.

ثمة علاقة خاصة دائمة بين المخرج والممثل، بحيث ثار نقاش طويل حول ما إذا كان الممثل بيدقاً تحركه رؤيا المخرج في لعبة شطرنج. هناك مخرجون يديرون الممثلين، ويستطيعون أن يوظفوا ما يؤديه الممثل

ويصقلوا دوره. بعض مخرجي أفلام الحركة سرعان ما يتحدثون مع حصان مثلما يتحدثون مع ممثل. بالتأكيد، فإن كثيراً من القرارات المتعلقة بتطور الشخصية متروك للمخرج. عموماً، فإن نظرة المخرج للشخصية يتبعها التفسير المبدئي، ثم يكتمل شكلها في غرفة المونتاج. إن بكرات الأفلام لأي ممثل قابلة لأن يتم التلاعب بها لتخلق انطباعاً للمخرج عن الشخصية والمشهد. جميع المخرجين تقريباً جسدوا رؤاهم عن المرأة المثالية، وأبقوا تلك الرؤى حية بتوزيعهم أدوارها على نماذج متشابهة من النساء في كل فيلم أخرجوه: شقراوات هتشكوك الباردات وبعيدات المنال، نساء غريفيث البريئات ذوات الوجوه الطفولية، ونساء آرثر بن المستقلات في تفكيرهن.

يتعامل بعض المخرجين مع الممثلين بحسٍّ من العنف قبل مشهد مشحون عاطفياً. يقلل بعضهم من شأن رغبة الممثل في السؤال عما يعنيه النص أو الشخصية، بل إن بعضهم يتلاعب بالممثل جسدياً لوضعه في الحالة المرغوبة . في فيلم «الطريق نحو الشرق»، وضع غريفيث ليليان غيش على لوحٍ جليدي عائم أخذ ينشق بصورة خطرة، والتقط ردود فعلها الجسدية تلقائيّاً. لم يكن ثمة داعٍ لليليان غيش أن تمثل الخوف، فقد وضع جسدها تحت تهديد خطر، فأكدت استجابتها الآلية لحفظ الذات بشكل طبيعي.

في فيلم «عشاق الموسيقى» وضع كين راسل الممثلة غليندا جاكسون والممثل ريتشارد تشيمبرلن في مقطورة قطار مكتظة، ورفع صوت الموسيقى عالياً، جاعلاً المقطورة تهتز، وجعل الممثلين يكرران المشهد مرات عديدة إلى أن تجسد المستوى الانفعالي الذي تصوره للمشهد. بالنسبة لراسل، لاحظت غليندا جاكسون واستغلت الأبعاد والمعاني الجديدة التي خلقتها الظروف الجسدية للمشهد. لقد استخدم التكنيك النفس/ جسماني للإخراج وسائل جسدية لتحريض الفعل النفسي منطقيّاً للمشهد.

قال أنطونيوني مرة عن إدارته لإحدى الممثلات: «كان علي أن أديرها تقريباً بشيء من العنف. فقبل كل مشهد، كنت مضطراً أن أضعها في حالة ذهنية مناسبة لحالة ذلك المشهد. اذا كان المشهد حزيناً، كان عليّ أن أجعلها تبكي. وإذا كان مشهداً مفرحاً، كان عليّ أن أجعلها تضحك». اكتشف هؤلاء المخرجون، إذن، أن الظروف الجسمانية وسط الديكور وخلال التصوير ستؤثر وتغيّر وتقود الممثل. إن وضع الممثل في مقطورة متأرجحة، ومهاجمته بموسيقى عالية جداً، سيحدث لديه حالات عاطفية معينة عالية أيضاً. إذا كان المخرج حكيماً في خياراته، فإن تلك الحالة ستكون بالضبط تلك التي يحتاجها في مشهده. يستخدم بعض الممثلين الموسيقى أو الشعر في اللحظات التي تسبق التصوير لشحذ أنفسهم بما يلائم مستوى الفعل والعاطفة المطلوبين. إنها طريقة لإطلاق سراح المصادر الداخلية للممثل، تلك المصادر التي قد لا يكون واعياً بها بالضرورة، وبالتالي.. غير قادر على استخدامها إرادياً. يقال إن مخرجين مثل إنغمار برغمان، مارتن سكورسيزي، وبرناردو برتولوتشي، قادرون على أن يضعوا ممثليهم في الظروف النفسية الصحيحة قبل المشهد، بحيث يطلق الممثل جميع الإشارات النفس/ جسمانية غير المخطط لها بصورة طبيعية، مثل اللعب بالنظارة، هز الرأس، النظر إلى أسفل أو بعيداً عن الآخر. يشير مارلون براندو في مقابلة في «رولينغ ستون» إلى هذه الأنواع من الإشارات على أنها: «جوهر الواقع» الذي يكشف عن عتبة الخوف التي يقف كل إنسان في مواجهتها لدى علاقته بالآخر.

يخاف كثير من المخرجين، على كل حال، أن يعطوا السلطة لاستجابات الممثل الآلية، ويطالبونه بمجموعة من ردود الأفعال التي تسمح بالسطحي فقط من الإشارات. كل مخرج هو فرد يكافح لتسجيل رؤياه على شريط سينمائي، والممثل الذي لم يتح له أن يناقش تفسير المخرج يقع تحت سطوة الكاتب أو المخرج خلال التصوير. سيملك المخرج أفكاره حول الشخصية،

سيكون للكاتب أفكاره، ولكن الممثل يمكن أن يحمل تفسيراً ثالثاً. سوف يرغب بعض المخرجين في مناقشة كل تفصيل صغير للشخصية، وسوف يرغب بعضهم الآخر في الانشغال بتكوين الفيلم، وثمة آخرون - كما يقول براندو في مقابلة «رولينغ ستون» - «ينتظرون أن تأتيهم بكل شيء». محظوظ هو الممثل الذي يملك مخرجاً ينتظر كل شيء من عنده، جاهزاً كي يمنحه أي عونٍ يحتاجه خلال المشاهد المرهقة عاطفيّاً.

رغم أن بودوفكين ينصح الممثل أن يحاول «خلق الإحساس والحفاظ عليه ضمن كلٍّ شامل من الأجزاء التمثيلية، ولكن كصورة مفردة تحييها ذاته»، تبقى تلك واحدة من أصعب مهام الممثل المعاصر، ذي القدرات المحدودة أمام موقف المخرج تجاه شغله، وأمام السرية التي يحيط بها كثير من المخرجين نواياهم تجاه التأثيرات المطلوبة من الشخصية، وافتقاد الممثل نفسه لفهم تأثير كل لقطة وزاوية تصوير. يرغب مخرجون مثل أنطونيوني وبولانسكي أن يظل ممثلوهم أقل آلية في التحرك الإرادي، بحيث لا يمسهم تأثير خارجي سوى من المخرج نفسه. بالتالي، فإن على الممثل أن يتعلّم من ذاك الذي سلّمه في ثقة حساسيته الهشة. مع مخرج مثل أنطونيوني، فإن الطريقة الوحيدة للتشخيص الناجح من قبل الممثل أن يقنع نفسه بأن يظل منفتحاً تجاه اللحظة الراهنة، وأن يسمح لنفسه بالاستجابة لتلك التجربة المعينة فقط بالقدر الذي وصفه له المخرج. إن لشخص الممثل علاقة وثيقة بالشخصية التي يلعبها في السينما، ويجب على الممثل ألا يقف حجر عثرة في طريق ذاته عبر إشارات وتعبيرات منتقاة بصورة اعتباطية، أو عن طريق إلقاء أو تفسير معينين للشخصية. هناك كثير من المخرجين يستطيعون استنباط سمات خاصة للشخصية، فيها غرابة تصرفات، بعيداً عن وعي الممثل لذاته، وإطلاقها بواسطة تمارين مختارة بعناية.

رغب بودوفكين، عن طريق استخدامه لفتى غير محترف للتمثيل وواعٍ لذاته، أن يحصل على ابتسامة «عذبة وخجول». جعل الفتى ينحني ويلمس قدميه لمدّة طويلة من الزمن قبل أن يعطيه إشارة بأن ينتصب. قال للفتى إنه سيشعر بالراحة فقط حين يقف منتصباً (كما سيشعر أي منا، بالتأكيد، بعد الثبات لمدّة في تلك الوضعية الغريبة). بعد مرور زمن، طلب بودفكين من الفتى أن يقف منتصباً، وبينما كان يقوم بذلك، قاطعه بسؤال. وبسبب عدم خبرة الفتى، أتت ردة فعله كما توقع بودوفكين تماماً، عبارة عن ابتسامة مشوبة باضطراب خجول. تعتمد النتيجة على المخرج المبدع، الذي يستطيع أن يشعر كيف ستكون الاستجابة الطبيعية للممثل أو للشخص العادي.

هل على الممثل المخضرم أن يلجم مثل هذا التلاعب به؟ يُنصح ألا يفعل ذلك، إذ أنه بقبوله للأمر، وتحريره لذاته إزاء اللحظة الراهنة، ستطفو استجابات مضرة غير مخطط لها إلى السطح في أدائه. هذه المناهج هي طرق لتحريض الممثل كي يستجيب بأساليب مختلفة، كما تستخدم غالباً مناهج التمثيل اللوحات أو الصور المتخيلة لاستكشاف استجابات الشخصية. إن كثيراً من الممثلين يحاولون إيجاد طرق جديدة لخداع معرفتهم التكنيكية - كي يفاجئوا أنفسهم بآمال إيجاد صلات مع استجاباتهم الحدسية. كان المخرج الإيطالي فريدريكو فيلليني يقضي ساعات مع الممثلين وهم يتناولون وجبات الغداء، أو يتحادثون خارج وقت التصوير، ليعثر على تلك الأنواع من استجابات الإشارات والتعبيرات الطبيعية والنفسية، غير المعرضة للكبح أو الإسراف من قبل الممثل. وبمجرد ما كان فيلليني يعثر على تلك الاستجابات، كان يسارع للبحث عن مواقع يمكن أن يوظفها فيها ضمن أفلامه، معتقداً أن «كل ممثل هو حقيقة إنسانية، وبالتالي فهو مختلف. كل له تجربته المعينة التي أحاول أن أثيرها وأنهل منها».

أبقى كل من غودار وأنطونيوني كاميراتهما شغالة، واستخدما لقطات لممثلين وهم لا يمثلون، بل يجسدون أنفسهم. ترك غودار، مثلاً، لقطات لآنا كارينا وهي تصحح لنفسها إلقاء جملة في فيلم «المرأة هي المرأة»، كي يشير إلى ازدواجية شخصيتها، وعدم شعورها بالأمان تحت سطح ظاهرها العدواني. ترك روبرت آلتمان كاميرته تصور الممثلين وهم غير مدركين لذلك، مستخدماً بعض ردات الفعل الحيوية. هناك دائماً مناسبات في المسرح، عندما يرغب الممثل في استعادة استحواذه حيوية استجابة معينة استثارها ارتجال ما خلال التدريبات. من الصعب، غالباً، إعادة خلق تلك الاستجابات المتغيرة عبر وعي الممثل نفسه. أما في السينما، فيمكن تسجيل الاستجابة لحظة حدوثها، لتصبح جاهزة للاستخدام في النسخة النهائية للفيلم.

هناك تقنيات إخراجية عديدة لاستنباط استجابات حيوية من الممثلين، بقدر ما هناك استجابات أصيلة. يعيد بعض المخرجين تصوير اللقطة عشرين أو ثلاثين مرة، باحثين عن نوع من الإرهاق المحبط الذي توله تلك التجربة تلقائياً. ويجد آخرون طرقاً مختلفة للتوصل إلى عدم فعل الممثل لشيء - ملاحظين قوة الكاميرا على إثارة اهتمام المشاهد - فيقرأ المشاهد استجابة حيوية تبدو طبيعية تماماً مع الموقف. في الحصيلة، يضفي المشاهد معنىً وجوهراً على الوجه الحيادي. أعطى المخرج روبن ماموليان تعليماته إلى غريتا غاربو ألا تفكر بشيء في اللقطة الأخيرة من فيلم «الملكة كريستينا»، ومثل قناع مسرحي شرقي، سمح وجهها للمشاهد أن يضفي عليه معنى من خلال خبرته الخاصة.

لطالما تلاعب المخرجون بالممثلين عبر وسائل خارجية، لجعلهم يتبعون تطوراً إيقاعياً منطقيّاً لفعل ما. أخبر المخرج فنسنت مينيللي الممثل جورج هاملتون أثناء إعطائه الإرشادات أن يعبر باتجاه طاولة، يعد إلى خمسة، ثم يلتقط قلم رصاص، ثم يقول جملته. أما لممثل متدرب على

«المنهج الأمريكي» في المشهد ذاته، فلم يعط مينيللي أية إرشادات محددة، لكنه بحث معه دوافعه ونواياه للقيام بالفعل. يروي الناقد السينمائي جون كوبال قصة جوزيف فون سترينبرغ وهو يوجه مايرلين ديتريش أن «تعد إلى ستة، وتنظر نحو مصباح كأنها لا تستطيع أن تعيش من دونه». بهذه الوسائل، فإن الممثلين الذين يفعلون ما هو أكثر من اللازم، أو أقل، أن يؤدوا الفعل إيقاعيّاً بشكل يمكن أن يعطي تأثيراً لفعل مباشر لم تعوقه التعبيرات المشتتة، وهو تأثير يمكن أن يخدم احتياجات القصة والشخصية، وربما –وهو الأهم - تخدم التكوين الإيقاعي للفيلم.

بنى المخرج الروسي العظيم سيرغي أيزنشتين طرائقه في الإخراج السينمائي على مبادئ جربّها ستانسلافكي و«مسرح الفن» في موسكو، وهذه الطرائق هي القاعدة اليوم لكل العمل الإبداعي في السينما. بالنسبة لآيزنشتين، فإن الأداة الرئيسية لإدارة الممثلين هي توجيههم لاستخدام تجاربهم العاطفية الذاتية كقاعدة للإفصاح عن عواطف الشخصية. شجع آيزنشتين الممثل على أن «يثير في مخيلته سلسلة من الصور الملموسة لمواقف ملائمة للموضوع»، وأن يمررها في ذهنه كشريط سينمائي. والكلمة/ المفتاح في الأمر ليست «المخيلة» بل «الملموسة». إن الممثل كي يحرض مشاعر مناسبة، وغير نمطية، لا يستطيع أن يؤدي عواطف رئيسة مثل الحب والكراهية، ولكنه يجب أن يختار بعد أن يسبر بعين ذهنه التفاصيل الجسدية الملموسة المحيطة بتلك العواطف. يذكر آيزنشتين مونولوجاً داخلياً في خلقه للشخصية عبر خياله وهي تتملى فكرة الانتحار بعد أن خسرت مبلغاً كبيراً من المال. كل تفصيل في ذلك المونولوج هو وصف لتفصيل جسدي: «عين جار مثبتة عليه»، «همسة لوم وغمغمة أصوات». إن العواطف تسكن الاستجابات الجسدية. ويشبه المونولوج الداخلي تصوير النص في كون صور آيزنشتين بصرية وجسدية، ومثل الفيلم نفسه فإن لكل منها زاوية وبعد. ففي مشهد تخيل

عودة إلى السجن، فإن مونولوج آيزنشتين الداخلي أو فيلمه الخارجي يستحضر «أرض القاعة المطلية حديثاً، وبساط جديد خارج بابي. ومن الأسفل، بواب عجوز يحملق إلى أعلى الدرج». خارج هذه التفاصيل المتخيلة، فإن العواطف المناسبة ستستدعى للحياة كي يستخدمها الممثل في المشهد. انطلاقاً من هذه النقطة، يستطيع الممثل أن ينمي الصور ويطورها إلى مشاعر وإشارات تأتي كاستجابات للمواقف والشخصيات الأخرى. هذا الطراز من مقاربة العمل كان المرحلة الأولى من عمل الممثل عند آيزنشتين. أما الثانية، فهي «التوسيع التكويني لتلك العناصر» من السلوك، والذي يتطلب إلغاءً لأي فعل عرضي أو مشتت للانتباه، كما يتطلب صقلاً لهذه العناصر إلى أرفع مستوى تعبيري، بشكل يحفظ النقاء والوضوح وحسن التوصيل.

يحمي الممثل نفسه بواسطة خلق هذه الصور الذهنية الملموسة والتفاصيل الجسدية المستجيبة لمتطلبات الموضوع والشخصية في لحظتها أكثر من التخطيط المسبق للاستجابة، ويعمل عكس التشخيص الثابت عن طريق إرغام النفس على الاستجابة، الأمر الذي يصبح آليّاً. ويمكن للتفاصيل المحيطة بالمشهد أن تتغير لتشمل أشخاصاً آخرين، ومساحات أخرى – أكثر أو أقل تهديداً - بحيث يمكنها أن تساعد على منع الممثل من استخدام استجابة واحدة، مهما كانت ملاءمتها للمشهد. يساعد كثير من المخرجين ممثليهم بأن يطلبوا منهم الاستجابة بطريقة مختلفة في كل مرة يصورون فيها المشهد. لا يقع الممثل في مطب تعلم أن يحب عمل مخيلته، بمحاولة واعية منه للتوصل إلى ردود فعل أو أهداف جديدة، أو بالتعلق باستجابة معينة جيدة يكررها حتى تغدو مبتذلة.

من بين المخرجين الذين استمتع معظم الممثلين بالعمل معهم إيليا كازان، الذي لقّن الممثلين أن يعطوا أفضل أداء عن طريق منحهم وقتاً في البروفات لتطوير تفاصيل شخصياتهم، وإظهار كل ما لديهم، ومناقشتهم في

اختيار الأفضل ملاءمة للرؤى الإخراجية ومفاهيم الممثل. يشغّل كازان الممثلين، مجرّباً أفكاراً جديدة، ويمنح إحساسه لآلية التمثيل الممثل الثقة بنفسه لكي يبدع.

إن ضمانة الممثل الكبرى هي بناء صلة متينة مع مخرج منفتح الذهن وواثق من نفسه. دون هذا الشعور بالأمان من أن المخرج سيخبره عندما يتجاوز الحد أو يقصّر، فإن الممثل يصبح خائفاً وأعزل. عندئذ، ومن أجل حماية نفسه، يمكن أن يلجأ الممثل إلى تعبيرات جاهزة من أفلام سابقة، ويمنع نفسه من تجريب سلوكيات جديدة. إن دور المخرج، غالباً، هو دور المراقب/ الوصي على وعي الممثل لذاته، أو وكيلاً أبويّاً لمراقبة فعله برضاً أو باستنكار. لا يمانع كثير من المخرجين في لعب هذا الدور، موافقين جوزيف لوزي على أنه «حين يكون لديك ممثل جيد يعرف ما تريد، ويبحث دائماً عن أشياء داخل نفسه، ويعرف أنك لن تجعله عرضة للسخرية، سواء في موقع التصوير أو على الشاشة، يمكنك عندئذٍ أن ترى أشياء غير عادية تحدث».

تقلل مثل هذه الرعاية والإرشاد مخاطرة الممثل السينمائي بأن يترك أداءه عرضة لكثير من السلطات خلال عملية الإنتاج. على كلٍّ من المخرج والممثل أن يكافحا لخلق مناخ يصبح معه التمثيل أمام الكاميرا منسيّاً. يعمل مخرج السينما لمواجهة متطلبات إحساس كل ممثل بعدم الأمان وباحتياجات معينة بأن يؤثر على الممثل عبر علاقة ثنائية، مستخدماً البروفات والارتجالات ليكتشف مدى قرب الممثل من الشخصية، ويقوده لأن يستخدم غرائزه وحدسه ولغة جسده كتعبير عنها. بالنسبة للمخرجين، فإن توزيع الأدوار هو أهم عنصر في السينما، لأن جوهر الشخصية يكشف عن نفسه بديناميكية من خلال الكاميرا، كلما كان الممثل أقرب إلى السلوك والمظهر الجسماني والذاتي للشخصية، كان الوقت أكثر ملاءمة لتطوير

صورتها. يمكن أن يثق الممثل أيضاً في آليات ذاته، كما يشعر بالثقة من أن المخرج رأى فيه سمات لا داعي لأن يُصنعّها تصنيعاً. إن توزيع الأدوار المثالي - حسب رأي جون هوستون - هو «عندما تمنح الذات نفسها بامتياز للدور، وحين تضيف الذات إلى التكنيك الذي يتمتع به ممثل ممتاز، بحيث يستطيع السيطرة على أدائه».

آليات التمثيل السينمائي

.. لكل فن مواصفات محددة لعناصره ومناخه: فالرسام يمتلك لوحة قماشية وألواناً، والنحات يمتلك صلصالاً وحجراً وأزميلاً وحديداً، والراقص يمتلك جسده وإيقاعات الموسيقا أو الصوت. كل من هؤلاء لديه مساحة ينفذ خلالها عمله. بدأ التمثيل في مساحة صغيرة نسبيّاً، كطقسٍ يهدف إلى إعادة تجسيد أحداث الصيد الذي جرى في النهار لبقية أفراد القبيلة المتجمعين حول النار ليلاً. ثم تطورت وتغيرت مساحة التمثيل عبر السنين من منصة بسيطة إلى مدرجات هائلة مزخرفة، ومن بعدها إلى مساحات محددة بصرامة، كالتي استعملها جيرزي غروتوفسكي في عمله مع «المختبر المسرحي البولندي».

يجمع التمثيل السينمائي بين المساحات المحددة بصرامة للممثل، وبين البيئة الخارجية التي يمكن أن تستخدم كديكور، وبين موقع يُنشأ في الهواء الطلق، وبين أبنية وشوارع ومدن يغزوها طاقم سينمائي لصنع فيلمهم.

إن العمليات الآلية المتعلقة بالتمثيل السينمائي تتطلب من الممثل أن يؤقلم أية تقنية مسرحية خارجية إلى مجموعة تقنيات تحددها الكاميرا ومواصفات العملية السينمائية. وسيوضح تفحص الفوارق بين الحوار والبيئات في التمثيل المسرحي والسينمائي أية تقنيات مسرحية يمكن للممثل في السينما أن يتبنى، أو يكبح، أو يمحو كليّاً.

هذه الفوارق الرئيسة بين وسيلتي اتصال توجد في عناصر الفراغ: الزمن والصورة. ففي التمثيل السينمائي، يملك الممثل حلبتين لمساحته الجسدية: الدائرة الراهنة من حوله والمحددة بحركة الكاميرا، والدائرة الأوسع

للبيئة التي يصور ضمنها كجزء من الخلفية والموقع العام. يجب على الممثل السينمائي أن يؤدي ضمن هاتين الحلبتين، أحياناً دون أن يعلم في أي منهما يصوره المخرج.

بين هاتين الدائرتين العامتين للبيئة، هناك عدة تحديدات من حيث المساحة المتاحة. في ستوديو، مثلاً، هناك علامات تشير إلى أماكن توقف الممثلين. ومن خلال صليب صغير، يصبح على الممثل أن ينتقل من جهة إلى أخرى، متنقلاً من علامة إلى علامة، كي يبقى في مجال الكاميرا وتركيز عدستها. أما لمشاهد المجاميع المؤسلبة، فهناك ثلاثة أشكال للقطات، إذ على الممثلين أن يبقوا ساكنين في تقارب جسدي من بعضهم بعضاً. ومن الممكن أن يتغير تركيز عدسة الكاميرا بإشارة معينة في هذا النوع من اللقطة لمجموعة من الممثلين، وبذلك يضاف تحديد آخر لاستخدام الحوار ضمن الكادر الزمني للقطة. يمكن للممثلين، مثلاً، أن يضفوا أوقات صمت على حوارهم، كي يعطوا وقتاً كافيّاً للكاميرا لتقوم بحركتها أو بتغيير تركيز العدسة.

في سبيل الإبقاء على التكوين الذي اختاره المخرج للقطته، لا يكفي أن يصل الممثلون إلا علاماتهم فحسب، بل أن يبقوا واقفين عندها طيلة زمن اللقطة. الفيلم عبارة عن إطار مربع تتغير فيه الصور. إن اللوحات والصور الفوتوغرافية تجمّد الشخوص في تكوين معين، أما في السينما فيجب على الممثل أن يكون قادراً على الاحتفاظ بوضعيته وتركيزه معاً لمدة من الوقت يحددها المخرج.

إن دائرة التركيز الصارمة التي تحددها اللقطات القريبة تحصر اهتمام الممثل بمناطق التفكير والشعور، الاستجابة وردة الفعل. أما في الدائرة الأوسع للمناخ البيئي المحيط، فإنه يجب أن يبدو الممثل مرتاحاً وعلى صلة عضوية مع البيئة الطبيعية أو المصنوعة للزمان والمكان.

إن الزمن في السينما مكثف إلى طول اللقطة - أي عدد الثواني التي تدور خلالها الكاميرا. هذا ما يقرر الحدود التي يفعل فيها الممثل ما يفعله بينما الآلة تلاحظ وتسجل. من الواضح أن لقطة بعيدة تجعل عمل الممثل أسهل طالما أن لديه الوقت ليدخل ويخرج من فكرة أو شعور ما. وطالما أن عمل الممثل هو تزويد الفيلم بتعبيرات قريبة مترابطة، قابلة لأن تركّب مع اللقطات الأبعد ذات التأثيرات التي صنعها المخرج، فإنه يأمل أن يتوفر لديه زمن تصويري يستطيع خلاله أن يطوّر استجاباته وردود أفعاله، وبالتالي يسهم في التأثير على ترابط الصور. يستخدم كثير من الممثلين اليوم تقنية السكون قبل أن ينطقوا بجملة حوارهم، مستفيدين من الصمت كي ينظروا نحو شخصية أخرى أو يقوموا بإشارة جسمانية. يجب على جهود الممثل أن تتضمن مواد كافية من مصادره الذاتية، ليس لخلق صور منطقية للعواطف، وإنما لخلق صور ذات استمرارية وعلاقة مع بعضها بعضاً، بغض النظر عن كيفية مونتاجها. هذه الاستمرارية من الاستجابات يمكن أن يصل إليها الممثل الذي يطور تصوراً للشخصية بأكملها، لتأثير الصراع والبيئة المحيطة عليها، ولقدرة الكاميرا على رفع أثر الحركة الجسدية.

يستعمل الممثلون الجدد في السينما أسلوب أداء المشاهد الختامية للفيلم أولاً. وبعد أسابيع من ذلك، عندما يزدادون معرفة بشخصياتهم، يشعرون أنه كان بمقدورهم تقديم أداء أفضل في الأيام الأولى للتصوير. هذه الخبرة العملية ذات قيمة كبيرة، إذ تطور مقاربة أشد عمقاً للشخصية في الفيلم التالي. سيقرأ الممثل السيناريو القادم باهتمام أكبر، مستجيباً للشخصية من خلال تقنيات صناعة السينما، وسيولي انتباهه إلى ما هو مهم من خلال برنامج التصوير غير المتسلسل للقطات والمشاهد. ومن خلال عدة خبرات في التمثيل السينمائي، سيطوّر الممثل بصيرة وحدساً يجعلانه قادراً على تمييز العناصر الهامة التي عليه أن يفكر فيها مع بداية التصوير وخلاله.

الفضاء، الزمن، والصور المنتجة

جسد الممثل ذاته عبارة عن فضاء مملوء بالعظام والعضلات والنبض وسائل يتدفق في مدٍّ وجزر ضمن علاقات خطط لها النص. أما الكاميرا - وهي أداة ميكانيكية يمكن أن تبعث على الملل أو تكشف عن الكامن وراء أي تعبير - فهي شريك في المشروع. لذا، يجب على الممثل أن يتمتع بوعي لعمق واتساع علاقته مع الكاميرا. هل تسجّل، يا ترى، تفاصيل تعبيراته أم تبالغ بزيادة التوكيد عما يعدّه الممثل إيماءات طبيعية؟ ما هو التأثير الذي تتركه البيئة المحيطة على قدرة الممثل في تطوير علاقته مع الكاميرا، مع السيناريو، ومع باقي الشخصيات؟ مصطبة الكاميرا، حرارة البروجكتورات، المسافة بين الممثل والكاميرا - جميعها عناصر تؤثر على الممثل، واضعة حدوداً وحواجز محتملة، إلى أن يعتاد على أوضاع العمل ويتكيف ضمنها بجاهزية، كأنها إكسسوار أو آلة. عندئذٍ فحسب، يستطيع الممثل أن يركز طاقته الحيوية على خلق الشخصية في زمن وديكور وأحداث معينة حددها النص.

إن للعمل في السينما أفعالاً مبرمجة، رُسمت من خلال ما تستطيع الكاميرا أن تحققه، وما يفعله المخرج والمونتير لاحقاً بالمواد الخام المصورة. عندما يظهر الممثل على المسرح، فإن لديه ساعتين أو ثلاث ساعات كي يطوّر شخصيته. إنه يستخدم الزخم العاطفي لفعله الأول لكي يصقل ويحرض أفعاله التالية. بعيداً عن المسرح، ثمة هدوء نسبي يحيط بهذا الثلاثي المسرحي: النص، الممثلين، والجمهور. وفي حين ينتقل الممثل عبر أفعال المسرحية تلقنه ردود فعل المتفرجين وتركّز اهتمامه، سواء بالضحك أم

بالصمت، ليغير من أدائه مستجيباً بعض الشيء. وخلال كشف الممثل لذاته في الدور، يمكن له أن يتلمس حساسية وهشاشة مشابهتين من المتفرج لتلك التي تجسدها الشخصية أو القصة. في السينما، يظهر الممثل لنا مثل السيلوويت، معكوساً على شاشة. ربما يكون هو نفسه أثناء ذلك يعمل في فيلم آخر، أو في بيته يقرأ سيناريوهات أخرى، ولا يستطيع بالتالي الاستجابة وتغيير أدائه بناء على ردود أفعالنا. إن عمل الممثل قد اكتمل قبل شهور من وصوله إلى ستوديو التصوير، ليحاط عندئذ بآلات وتقنيين يمكن أن يلاحظوا عمله من أجل إضفاء تأثيرات الضوء على شعره، أكثر من مراقبة صدق فعله وسلوكه في المشهد. ربما يكون الممثل قد قضى أربع ساعات على طاولة المكياج، وساعتين تاليتين ينتظر بدء تصوير لقطاته. إنه مضطر لأداء مشهده ضمن علامات محددة على الأرض بسبب طول العدسة المستخدمة من قبل المصور. إيصال صوته غير ضروري طالما أن الميكروفونات ستلتقط أي مستوى يستخدمه، بينما يمكن للتقنيين أن يعدلوا صوته. وسيصور الممثل مشاهد منوعة قصيرة يستغرق كل منها ما بين دقيقة وتسع دقائق. يمكن لعمل يوم كامل أن ينتج ثلاث دقائق من زمن العرض على الشاشة، ويمكن للمشاهد التي صورت في يوم عمل ألا تكون ذات علاقة متسلسلة ببعضها.

عوضاً عن دخول علبة المسرح أو حلبته وإعادة خلق حياة الشخصية لمدة ثلاث ساعات، فإن الممثل السينمائي يدخل مساحة تمثيل أضيق (رغم أنه قد يبدو محاطاً بجبال روكي)، ويضطر في علبة أصغر لأن يشذب أداءه المسرحي إلى ثلاث أو أربع لحظات من الزمن. إنه يأمل أن يكون قادراً على أن يوازي إبداعه لدى تصوير مشاهده في اليوم التالي، لينتج كلاً متكاملاً متشرباً بالمنطق والخيال.

إن عدم التسلسل في تصوير المشاهد بالنسبة لكثير من الممثلين هي أصعب مهمة في التمثيل السينمائي. قد يتطلب أمر المواقع والتحضير أن يتم

تصوير مشهد الحب في أول يوم من التصوير مع ممثل لم تقابله الممثلة سوى قبل ربع ساعة، ثم يصوّر مشهد اللقاء الأول بين الحبيبين بعد أسبوعين (وهو زمن قد يكون فيه الممثل والممثلة قد أصبحا يكرهان بعضهما). يتطلب هذا تركيزاً، مخيلة، وقدرة على خلق فوري لموقف الشخصية وهي تلج المشهد. يجب على كل ممثل أن يعثر على حله الخاص للمشكلة. وصف الممثل الاستثنائي بول ميوني ذلك بأنه حاجة الممثل إلى أن «يضع جهداً إضافيّاً للذهن، يتوافق مع سطور حواره أمام الكاميرا. يجب عليه أن يكون مستعداً لكي يتكيف مع حالة المشهد السابق للمشهد الذي يصوره الآن، ويهضم تأثيره بحيث يظهر عمله التطور العاطفي الصحيح». إن استيعاب تأثير المشهد السابق ليس مهمة ذهنية فحسب، ولكنها مهمة جسدية وعاطفية. ليس المطلوب فقط الوصول إلى مستوى الحدة العاطفية، لكن الجسد أيضاً يجب أن يعكس ذلك المستوى من الاندماج. يصبح هذا صعباً بوجه خاص إذا كانت الشخصية تتحرك من موقع تصوير داخلي إلى موقع خارجي. إن المشاهد الداخلية تصوّر في زمن معين، بينما تصوّر الخارجية في زمن آخر. ربما تفصل أسابيع بين تصوير خروج شخصية من بناء من وجهة نظر شخصية أخرى داخله. وربما تتطلب العاطفة تأسيساً منذ الزمن الذي كانت فيه الشخصية داخل البناء إلى آخر لحظة تخرج فيها منه إلى الشارع. يجب على الممثل أن يكون حساساً لهذا النوع من مشاكل التمثيل في السينما.

يجلس بعض الممثلين بهدوء وهم يستجمعون قواهم الجسمانية، بينما يذرع بعضهم المكان جيئة وذهاباً وهم يتدربون على حوارهم. بعض الآخرين يلهون بالكلمات المتقاطعة، أو بورق اللعب، أو يقرؤون. سيتولى الشخص المكلف باستمرارية المشاهد المسؤولية التقنية بشأن وقفة الممثل، ملابسه، اكسسوارته، كي تلائم جميعاً المشهد السابق. أما الخيط غير المنقطع لاستجابته العاطفية فهو أمر متعلق بجهد وجسد الممثل الجاهز لاستعادة

اللحظة السابقة فوراً. كثيراً جدّاً، نلاحظ ونحن نشاهد أفلاماً تغيراً ما لدى الممثل بين لحظة وأخرى. يمكن أن ينجم ذلك عن عدم التلاؤم في مستوى الاهتمام الذهني أو الحدة العاطفية. تماماً كما يمكن أن يكون هناك أحياناً فارق بسيط ملحوظ في تصفيف الشعر أو المكياج. إن عدم التلاؤم هذا يربكنا، إذ نصبح واعين أن ثمة شيئاً مفقوداً في الصورة. يوضح هذا صعوبة عمل الممثل على توافق مستوى الاهتمام والحدة العاطفية بين لقطة وأخرى. إن عبور عملية تصوير مشهد إلى آخر يتطلب استعادة التدفق الطبيعي للأحداث التي ستمكّن الممثل من التقاط طرف الخيط نفسه، والتقدم قليلاً.

اقترح المخرج السينمائي الروسي بودفكين أن يعاد ترتيب سيناريو التصوير على نحو جديد من أجل التدريبات (كي يمكن للممثل تقدير تسلسل لقطاته في دوره، ويمنحه مقاطع أطول ذات وحدة داخلية). ربما يتضمن نص التدريب هذا استبدالاً لأفعالٍ بأخرى من سيناريو التصوير الحقيقي. ويعتمد اختيار البدائل على طراز ودرجة العقبة التي يجب على الشخصية أن تتغلب عليها كي تحقق هدفها. على سبيل المثال، يستبدل بودفكين في نص التدريب باباً يجب على الشخصية أن تقتحمه بنهرٍ عليها أن تعبره في سيناريو التصوير الفعلي. إن اقتحام باب يشحن طاقة الممثل العاطفية والجسدية كي ينجح في تحقيق هدفه. لكنه يحول، عندئذ، تلك الاستجابات إلى الموقف والأهداف في سيناريو التصوير الفعلي. في هذا الظرف، يشبه الممثل رياضيّاً يهيىء جسده للاستجابة للقيام بهرولة في المكان. إن زمن التدريبات التفصيلية تمكن الممثل من إيجاد هذه الوصلات الداخلية بين اللقطات، وهو أمر مساعد على شحذ قدرة الممثل على الأداء مرة تلو الأخرى بلمح البصر خلال عملية التصوير الحقيقي. خلال وقت التدريبات، فإن الارتجالات المعتمدة على مواقف وظروف الشخصيات في الأوقات الواقعة بين المشاهد المكتوبة، تساعد الممثل على استحواذ فكرة أكمل عن حياة شخصيته. هذه الأنواع من

تقنيات التدريبات مثالية طبعاً، ففي أيامنا تلغي التكلفة العالية لتصوير فيلم هذا الطراز من العمل. على أية حال، تُستخدم تقنية الارتجال في السينما، خاصة في أفلام مثل «ناشفيل» لروبرت آلتمان، الذي استخلص من ارتجالات أثارت الاهتمام بتطوير أفلام تعتمد على فن الممثل. يلجأ بعض المخرجين إلى تصوير الارتجالات كي لا تفوتهم لحظات الإلهام والاستجابات العضوية التي تنبثق فجأة بعفوية خلالها. ما لم يلاحظ الممثل السينمائي التأثير الذي يتركه تصوير سلسلة من اللقطات على تشخيصه، فإنه قد يجد من الصعوبة بمكان أن يؤسس استيعاباً لدوره بصورة واضحة ودقيقة وشاملة. فإذا كان المجال العاطفي للمشهد مجازياً بحيث يستدعي موسيقا على الكمان بينما يندفع الممثل مثل فرقة نحاسية، لن يكون ثمة رابط «هارموني» بين لحظة وأخرى. يجب على الممثل أن «يدوزن» آلته الذاتية إذا لم يكن البرنامج الإنتاجي قد وضع الأمر بعين الاهتمام وخصص له وقتاً، بحيث يستخدم الممثل أية وسائل للعب وأية أساليب للتدريب كي يخلق ترابطاً داخلياً بين المشاهد المختلفة.

يعود أحد عوامل تميز التمثيل السينمائي المهمة إلى حقيقة كون الكاميرا تستطيع التحرك. في المسرح، نبقى على مسافة معينة من الممثل، ونادراً ما نكون قادرين على تمييز أية تغييرات واضحة في ملامح وجهه. إن انتباهنا يتركز على الممثل المسرحي من خلال تغييراته لتفاصيل التكوين ضمن اللوحة المسرحية. تلتفت الشخصيات على المسرح كي تصغي إلى الأخرى، ويركز الجمهور على ذلك الممثل. لن نكون واعين لتعبيرات الوجوه عند تلك الشخصيات الملتفتة، إذ أن أوضاع وقفاتها الجسدية عبارة عن إشارات توجه انتباه الجمهور إلى مكان آخر. في السينما، توجه حركة الكاميرا تركيزنا بقوة. نحن لا نستطيع تجنب النظر كما الأمر في المسرح، حيث يمكننا – إذا أردنا - أن نجول بأنظارنا عبر الوجوه في مشهد من مشاهد المجاميع، أو نتفحص تفاصيل الديكور بينما نصغي إلى صوت الشخصية الرئيسة.

في السينما، يمكن أن يملأ وجه الممثل الشاشة بأكملها، وهو أمر لا يمكن إلا من خلال السينما وحدها أن نحظى به بهذا القرب. وبما أن الكاميرا تضخم كل حركة، يجب على الممثل السينمائي أن يكون مقتصداً في استخدام الإشارات والأوضاع الجسدية. كما يجب ألا تظهر الحركات التي يقوم بها أية صنعة. يمنح الممثل السينمائي فرصة العمل على التفاصيل الصغيرة لملامحه كي يسمح للكاميرا أن تتحرك وتلتقط دقائق تعبيرات وجهه. وفي السينما، على النقيض من المسرح، ينال الممثلون حتى في مشاهد المجاميع فرصة للكشف عن استجابات خاصة وفردية يمكن تفحصها لدى اختيار اللقطات القريبة. في المسرح، عندما تتحول مجموعة بأنظارها لتركّز على الممثل الرئيسي، تبقى مجموعة لا تلفت نظرنا إلا بتكوينها العام.

في المسرح، يجب على الممثل أن يكون قادراً على إيصال صوته عبر مسافة يحددها حجم البناء، وعليه أن يطوّع صوته حتى يحمّل الهمس المسرحي العاطفة المنشودة. في السينما، ليست الميكروفونات ومنظمات الصوت وحدها هي ما يسيطر على العوامل الصوتية للفيلم، وإنما يجري التحكم فيها وتغييرها كليّاً في غرفة المونتاج من قبل المونتير. كثير من المخرجين يذكرون الحاجة في السينما للتخلص من «الطقطقات» حين يكون فم الممثل جافاً بسبب التوتر العصبي. ويمكن لصوت الممثل أن يقطع من مشاهد معينة، فتظهر تلك المشاهد صامتة. كما يمكن للصوت أن يدبلج لأي ممثل في الفيلم إذا دعت الحاجة لذلك. يحمل الممثل المسرحي، بظهوره أمامنا شخصيّاً، مسؤولية أعظم بكثير لأدائه، ويحتاج إلى قدر كبير من الاحتمال الجسدي كي يحافظ على حضوره خلال ثلاث ساعات من الزمن. إن الاحتمال الجسدي الهائل مطلوب أيضاً في السينما – وذلك لإعادة الأفعال التي تتطلب مقادير متباينة من الجهد الجسماني مرة تلو الأخرى.

يمكن للشخصية السينمائية التي نراها أن تكون فعليّاً مزجاً بين عدة ممثلين. فالممثل الذي يلعب دور مؤلف موسيقي قد يكون صوته مدبلجاً من قبل شخص قدير في أداء اللهجات الأجنبية. أما في مشاهد العزف على البيانو، فيؤتى بعازفٍ ماهر لتصوّر يداه وحدهما كأنهما للممثل. كذلك قد يستبدل صوت الممثل بصوت مغنٍّ رائع الصوت. إن ممثلة جميلة الوجه، لكنها لا تتمتع بساقين متناسقتين، يمكن أن تلعب دور راقصة، إذا وظّف ساقا راقصة عند اللزوم في اللقطات البعيدة. والجسد العاري لامرأة قتلت في بانيو الحمام في فيلم «نفوس معقدة» لم يكن جسد (جانيت لي). وربما لا يكون شخص (مارني نيكسون) مميزاً من قبل رواد السينما، لكن صوتها مألوف في دور (إليزا دولتيل) التي أدت دورها (أودري هيبورن) في فيلم «سيدتي الجميلة». أما صوت «الفارس المقنع» في الإنتاج الأحدث للفيلم فدبلجه بأجمعه ممثل آخر. وصوت الممثلة (مرسيدس ماكمبريدج) كان هو الصوت الحقيقي لبعض المشاهد التي أدتها (ليندا بلير) في فيلم «طارد الأرواح». هذا الاستبدال أمر عادي ومألوف في الأفلام. في السينما وحدها نتقبل هذا التصنيع المركّب للشخصية، بما أننا غير واعين لهذه الاستبدالات حين تنفّذ تقنيّاً بشكل جيد.

يؤسس هذا التصنيع المركّب لوضع الممثل السينمائي كأداة بين يدي المخرج أكثر من الممثل المسرحي. فعندما يسير ممثل المسرح على الخشبة، فإن أداءه ملك يديه. أما أداء الممثل السينمائي فيتحكم في معظمه الزاوية التي اختارها المخرج. ربما يقوم الممثل في السينما بمهمة ممتازة من حيث استجابته العاطفية، ولكن إذا كان المشهد يصوّر من فوق كتفه، فلن نرى تلك الاستجابة معكوسة إلا على قفاه. وما قد يبدو للممثل السينمائي خاصة أنها لحظة تعبير جديرة بالتقدير ومفتاحاً لشخصيته ككل، يمكن أن يقطعه المونتير أو يرميه المخرج لأسباب لا يعرفها سواهما فقط. ربما يبحث الممثل عن

الحذاء المناسب الذي يلبسه كشخصية معينة، ليكتشف أن الحذاء لا يظهر إطلاقاً في أية لقطة خطط لها المخرج. قد يساعد الحذاء الممثل على اكتشاف بعض ملامح شخصيته، لكن الجمهور لن يشاركه هذا التفصيل. وربما يشتغل الممثل السينمائي على أسلوب في مشيته يبدو ملائماً للشخصية، لكن المونتير قد يغيّر من إيقاع وسرعة تلك المشية إلى حد ما. إن نوايا المخرج ورؤاه حول الشخصية هي ما ينعكس على الشاشة بعد المونتاج النهائي للفيلم.

تأثير العناصر السينمائيّة

على صورة الشخصية

يتأثر تواصل التشخيص السينمائي كثيراً بتقنيات متنوعة: استخدام زوايا مختلفة، بعد أو قرب الممثل من الكاميرا، إضاءة الشخصية والمشهد، التفاصيل التي يتضمنها الكادر، وحركة الكاميرا وتأثيراتها من حيث حجم اللقطة على الصورة. إن تأثيرات وحدود تقنيات الكاميرا تغير من طبيعة عمل الممثل والشخصية معاً.

زوايا الكاميرا ولقطاتها:

هناك تنويعات عديدة لزوايا التصوير بقدر ما هناك مخرجون وممثلون ومصورون يجربونها. لقطة من فوق الكتف، اللقطة المباشرة من الأمام، والمباشرة من الأعلى، والمباشرة من الأسفل، لقطة البروفيل الجانبي اليميني، والبروفيل الجانبي اليساري، لقطة من الظهر، أو بزاوية مائلة، بعض الزوايا الرئيسة التي يمكن تنفيذها من الثبات أو الحركة.

يجب ألا يشتت انتباه الممثل السينمائي من خلال استخدام زوايا تصوير متنوعة جدّاً ضمن مساحة التمثيل. لاحظ عديد من الممثلين أن ثمة عقبة – مثل شبكة عنكبوت لزجة في زاوية الذهن - ناجمة عن عدم اختبار زوايا تصوير بارزة للممثل الناشئ، في حين تمنح الزوايا الأفضل للممثلين المخضرمين. أحياناً، تعقد صفقات بين الوكلاء والمنتجين تقدّر عدداً معيناً من اللقطات للممثلين. هذا الطراز من ضمانات المهنة لا يراعي المتطلبات الفنية للنص بالطبع.

في بعض الأحيان، يمكن للمخرج أن يكون مغرماً بلقطات ما فوق الكتف، بحيث يسرف في استخدامها. في فيلم «الفصل الثاني» على سبيل المثال، ثمة لقطات أكثر من اللازم لجيمس كان وهو ينصت لمارشا ميسون في مشاهد جموحها العاطفي وهي تعبر عن تصميمها على نجاح زواجهما. ضمن هذا السياق – أي قوة النية عند ميسون - فإن لقطات هاتين الشخصيتين تضعف التشخيص، ويصبح ظهر جيمس كان مشتتاً للانتباه بصورة مزعجة، كما يعيق قدرة المشاهد على التركيز على الممثلة. وبالرغم من أن جيمس كان أدى لقطات ما فوق الكتف بحرفية، إذ ظل ساكناً خلالها، إلا أن تلك اللقطات ظلت مشتتة للانتباه. إن كم هذه اللقطات وليس نوعيتها، كان العامل المزعج.

نصح بودفكين الممثل أن يتفهم ويحس باحتمالات أخذ اللقطات من زوايا متعددة. يجب على الممثل في لقطة ما فوق الكتف أن يتخيل الشخصية في زاوية الكادر، وأن يستجيب بصورة حميمة وخاضعة، متخيلاً كيفية التقاط لمحة من شخص من طرف النظر. وتماماً كما يدرك الممثل المسرحي كيف يستخدم إيماءة توكيدية معينة أو يتخذ وضعية ساكنة، على الممثل السينمائي أن يكون حساساً لتأثير زوايا معينة وحركات الكاميرا. اذا كانت الكاميرا، على سبيل المثال، تتقدم من أعلى وخلف الممثل متحركة ببطء حركة تكاد تكون غير ملحوظة لتصبح في مواجهة الممثل وعلى ارتفاع وجهه، فإن التأثير العام الذي تخلقه هذه اللقطة هو «الترقب». إن المشاهد سيوضع موضع «البصاص» الذي يراقب في لهفةٍ منتظراً الفعل القادم. أما المستوى النوعي لهذا الترقب، فتحدده الظروف المحيطة بالشخصية - إذ يمكنها أن تجعل المشاهد قلقاً، شكوكاً أو مهتماً. يجب على الممثل أن يتحلى بالوعي للخطوة التالية التي يقوم بها، فهو يفعلها في حضور مشاهد أصبح جاهزاً لمشاركة حركة الكاميرا. فإذا انتهت حركة الكاميرا بلقطة قريبة لوجه الممثل،

نتوقع أن نرى أدق التفاصيل لأية عاطفة استدعتها الظروف المحيطة. إنه وقت عطاء الممثل، دون تحفظات، لما تتطلبه تلك اللحظة. يدور الفلم الخام ضمن آلة التصوير، وعلى الممثل أن يكون جاهزاً كي يعطي أقصى قدراته التعبيرية في لحظة معينة. ومهما فعل الممثل، يجب أن يعادل في السكون والحدة العاطفية نوعية الترقب التي أوحت بها الكاميرا عبر حركتها.

نظراً لكون الممثل السينمائي محدد الاختيار لأفعاله بسبب متطلبات الكاميرا، فإن عليه أن يمتلك إلماماً بجوانبها التقنية. تسجّل الكاميرا لقطات لأشياء وأشخاص في وضعيتي السكون والحركة. إنها تنظم الحركة أو تلتقط صورة ساكنة ضمن الكادر لتنتج سلسلة من صور تستقطب المخيلة والذهن. مثل المسرح، فإن للعمل السينمائي مفرداته التقنية المحددة التي لا بد للممثل أن يألفها. تفترض قواعد عمل الكاميرا معرفة أولية بالمصطلحات التي تحدد علاقة المسافة بين الممثل والكاميرا.

هناك خمسة أنواع من اللقطات تعتمد على المسافة:

- لقطة قريبة جداً وهي لقطة تتضمن فقط جزءاً صغيراً من جسم الممثل (عينيه، يديه، قسماً من ثيابه أو إكسسواره). هذه الصورة ستملأ الشاشة.
- لقطة قريبة: لقطة كاميرا مأخوذة عن مسافة قريبة، تتضمن فقط جزءاً من جسم الممثل (رأسه وكتفيه على سبيل المثال).
- لقطة متوسطة: تتضمن تقريباً نصف موضوع اللقطة (جسم الممثل من الخصر فأعلى، على سبيل المثال).
- لقطة متوسطة بعيدة: تتضمن الشخص موضوع اللقطة بأجمعه (جسم الممثل من أعلى الرأس إلى أخمص القدمين).
- لقطة بعيدة: تركز الانتباه على المسافة الطويلة عن الكاميرا، وهي لقطة تتضمن تفاصيل كثيرة للبيئة التي يصوّر ضمنها الشخص موضوع اللقطة.

غالباً ما يصوّر المخرج المشهد بأكمله في لقطة بعيدة. يسمى هذا «لقطة رئيسة» أو «لقطة تغطية». ستضاف إلى هذه اللقطة لقطات متوسطة للفعل الرئيسي برمته، ولقطات قريبة - متوسطة للحظات الحاسمة من الفعل في المشهد. يغطى المشهد، إذن، من مسافات وأبعاد مختلفة. من الأساسي أن يكون الفعل في كل لقطة مشابهاً بقدر الإمكان للفعل في اللقطة الرئيسة (العامة والبعيدة) ليضمن وجود أماكن محددة للقطع المونتاجي المطابق للفعل.

نوعان إضافيان من اللقطات يجب على الممثل أن يعرفهما: «لقطة القطع الداعمة» Cut-away shot و«لقطة الزاوية المعاكسة» reverse-angle shot . في الأولى، تصوّر الكاميرا موضوعاً جانبياً لا علاقة له بالفعل الجاري. وفي العادة، تقطع الكاميرا من الممثل إلى غيره خلال مقاطع الحوار الطويلة للشخصية، بحيث تعكس علاقة الآخر بفعل الممثل. على سبيل المثال، يدخل الممثل منزلاً غريباً وهو يتحدث عن تاريخ الأسر التي عاشت فيه. يمكن للكاميرا أن تقطع خلال ذلك إلى صور فوتوغرافية مؤطرة لأفراد الأسرة، أو إلى لقطة للغرف التي على الممثل اجتيازها.

في لقطة الزاوية المعاكسة، يصوّر الفعل من وجهة النظر المقابلة للشخص. يشترك ممثلان في المشهد. في اللقطة الأولى، تصوّر الكاميرا من فوق الكتف الشخصية (آ) وهي تنظر إلى الشخصية (ب)، مركزة على الأولى. لا تؤخذ اللقطة المعاكسة دائماً من فوق الكتف، طبعاً. يستطيع المخرج عن طريق تصوير المشهد بأسلوب اللقطة المعاكسة أن يلتقط الفعل وردود الفعل للشخصيات. ويعتقد كثير من الممثلين أن هذا الأسلوب يساعد على التشخيص، إذا جاء في آخر حوارهم، لأنه يمنحهم وقتاً إضافياً للإحماء من أجل المشهد، يجدون خلاله معنى لفعلهم الداخلي، ويختبرون استجابات متنوعة إزاء باقي الشخصيات. وبما أن الممثل لا يتحمل المسؤولية كاملة عن

توجه الكاميرا نحوه، فإنه يستطيع أن يصغي بانتباه أكبر إلى الشخصية الأخرى، ويفكر بإيحاءات الفعل الدرامي.

فضلاً عن هذه اللقطات الرئيسة في صناعة الأفلام، هناك أربع زوايا تصوير أساسية:

- زاوية مستوى الممثل: توضع الكاميرا في زاوية موازية لمستوى العينين.
- زاوية عليا: توضع الكاميرا أعلى من الشخص موضوع اللقطة، موجهة إلى الأسفل.
- زاوية منخفضة: توضع الكاميرا أخفض من الشخص موضوع اللقطة، موجهة إلى أعلى.
- لقطة هولندية: هي أية لقطة كاميرا من وضعية غير مألوفة في علاقتها مع موضوع اللقطة.

تحضير الكاميرا وحركتها:

حين يصل الممثل للتصوير، سيصوّر ضمن تكوين معين، سواء بحركة للكاميرا أو من دون حركة. إن بناء كل لقطة من حيث علاقتها بوضعية الممثل وحركته، وبوضعية الكاميرا وحركتها، تسمى «تحضيراً». يتعاون المخرج والمصور في عملية التحضير. ويعتمد القرار حول أين يجب أن توضع الكاميرا على عدة عناصر، مثل كون الفعل سيجري في مقدمة الصورة أم في العمق، وفيما إذا كانت الكاميرا ستبقى ثابتة أم ستتحرك. التحضير، إذن، عبارة عن بناء للفعل في كل لقطة، يشابه رسم الحركة عند المخرج الذي يعمل على عرض مسرحي.

دعونا نستخدم مشهداً بسيطاً لنوضح التحضير ومتطلباته من الممثل. يدخل «جو» مطعماً، يحيي عدة زبائن، ثم يتوقف عند مائدة ليخاطب «جين»

ببضع جمل حوار. وخلال حديث «جو» مع «جين»، نرى الشرير «جيك» حاملاً مسدساً في يده يتحرك باتجاه «جو». سيصوّر المشهد بزاوية على مستوى النظر، من كاميرا ثابتة، واللقطة متوسطة.

بما أن الكاميرا ثابتة، فإن حركات «جو» حاسمة: يجب على جمله وأفعاله أن تتوافق مع حركة «جيك». يجب على «جو» أن يقف بالضبط عند العلامة المحددة قرب المائدة مثلاً، لأن اللقطة ستضم الأشخاص الثلاثة في التكوين الذي يحب المخرج المحافظة عليه. دعونا نقل: إن «جو» إذا توقف إلى يسار المائدة، فإن التكوين سيتضمن «جيك» في الخلفية. لكن «جو» يتحرك كثيراً نحو يمين الكاميرا، فيعيق جسمه رؤية «جيك» بصورة واضحة. وبالنسبة للممثل الذي يلعب دور «جيك» يتطلب تحضير المشهد أن يبدأ مشيته نحو «جو» و«جين» بناء على إشارة لفظية وحركية معينة ضمن سياق الفعل، وذلك من أجل المحافظة على التكوين.

الآن دعونا نفترض أن الكاميرا ستتحرك مع «جو» بينما يقوم بعبور الباب داخلاً إلى الغرفة، ثم متجهاً إلى المائدة. ستتابعه الكاميرا بشكل موازٍ لحركة «جو». ثمة فعل إضافي يود المخرج دمجه – شخصية نسائية ثانوية في المشهد ستتحرك باتجاه معاكس لجو في لحظة ما من الحركة. يقرر المخرج أيضاً أن الكاميرا سترتفع إلى الأعلى على «كرين»، وتصور باتجاه الأسفل حين يتحرك «جيك» نحو «جو». هذه المرة، يجب على «جو» أن يقف عند علامته المحددة ليس ليتيح للتكوين أن يحافظ على رؤية الجميع، وإنما لأنه سيضاء إضاءة خاصة من جهة الكاميرا التي إلى يسار المائدة. يجب على الفعل، بالتالي، أن يوقّت ليسمح للكاميرا أن تتحرك من وضع متابعة موازية إلى وضع الارتفاع على الكرين إلى الأعلى.

يجري بحث التحضير مع الممثلين انطلاقاً من جداول التصوير، ثم تجري بروفات على المشهد عدة مرات قبل أن تدور الكاميرات. خلال

التصوير، قد يغفل «جو» الإشارة التي ستعبر الشخصية النسائية الثانوية بموجبها في خلفية المشهد. ربما يتحرك «جو» أكثر من اللازم إلى يمين الكاميرا، حاجباً رؤية «جيك». وربما يبدأ «جيك» مسيرة باتجاه «جو» مبكراً أو متأخراً. ربما تكون الإضاءة الخاصة ساطعة جدّاً، وربما تكون الشخصية النسائية الثانوية قد نسيت أن تعبر، رغم أن الإشارة أعطيت لها. ضمن مثل هذه الفوضى، سيصيح المخرج آمراً: «اقطع»، وسيعيد المخرج توجيهاته من حيث التوقيت والحركة، أو يجري بعض التعديلات عليها. وسوف يقوم طاقم الإضاءة بإصلاح إضاءته، وعقب استراحة قصيرة تسمح للجميع باستعادة تركيزهم، سيوعز المخرج للكاميرا أن تدور، ويبدأ الفعل ثانية. إن كل مرة تصوّر فيها اللقطة ترقّم كنسخة. وعندما يرضى المخرج، تصبح تلك النسخة هي الجاهزة للطبع.

خلال تحضير واحد ثمة متطلبات تقنية كثيرة يجب على الممثل أن يوظفها ضمن أدائه. يركز جزء من الدماغ على الإشارات التقنية، بينما تركز بقيته على رسم الشخصية والفعل.

تسجل عدة حركات كاميرا أساسية عمل الممثل، وتؤثر على أدائه. تستطيع الكاميرا أن تتحرك بشكل «بان»، وهي حركة كاميرا أفقية جانبية من الثبات. أما رفع الكاميرا إلى أعلى أو أسفل من وضعية ثابتة فيعني حركة عمودية. عندما تكون الكاميرا على «دولي»، فإنها قابلة أن تتحرك إما نحو الشخص موضوع اللقطة، أو بعيداً عنه. والحركة المسماة «تراكينغ» (أي المتابعة) تعني أن الكاميرا ذاتها تتحرك جانبيّاً بصورة أفقية نحو الشخص موضوع اللقطة. أما الحركة التي يطلق عليها اسم «كرين»، فهي تشير إلى ارتفاع أو انخفاض الكاميرا ذاتها بشكل عمودي.

تنتج حركات وزوايا الكاميرا تأثيرات معينة، تنعكس على تلقي المشاهد من حيث الفهم والتعاطف مع الممثلين والفعل. إذا أصبح الممثل واعيّاً للحركة

التي تقوم بها الكاميرا خلال التحضير، فإنه يستطيع اللعب «مع» أو «عكس» تأثير حركة الكاميرا وزاويتها. على سبيل المثال، توحي حركة الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل بسيطرة من قبل الشخصية. إنهما حركة وزاوية تأكيديتان. ويستطيع الممثل الذي يتم تصويره على هذا النحو أن يختار بين زيادة الإيحاء بالهيمنة من خلال وضعية جسدية معينة، أو الانتباه لحركات تفصيلية ضمن كادر الصورة يدعمه نص السيناريو.

يمكن لحركة «دولي»، خاصة إذا كانت قصيرة وسريعة، أن تركز انتباهنا على تفاصيل صغيرة ضمن إطار الصورة. هذا التركيز السريع للانتباه يمكن أن يزيد التوتر، ويعطي دلالة أكبر للحركة، ويضاعف عدد التفاصيل التي ترتبط بها الشخصية، ويغير إيقاع الفعل في المشهد. ويمكن لحركة «دولي» بعيداً عن الممثل أن تنتج التأثير ذاته الذي تحرزه موسيقا تنتقل من عزف آلة مفردة إلى ألحان أوركسترا تشارك بأكملها. أما لقطة «دولي» مسرفة في الاستخدام، فهي لقطة تتحرك من مستوى نظر الممثل إلى الأعلى، متوجهة نحو الأسفل من ارتفاع كبير، لتطل على الشخصيات. إن عاشقين يتعانقان، مثلاً، سيبدوان وكأنهما عالقان في شرنقة عاطفتهما من خلال لقطة على مستوى النظر حين تكون الكاميرا قريبة منهما. وبمجرد أن تتحرك الكاميرا حركة «دولي» مبتعدة عنهما، ومرتفعة إلى الأعلى، فإن صورة العاشقين ستتسع ليصبحا رمزاً للحب والسعادة والفرح. إن فرديتهما ستتضاءل في الوقت الذي يتسعان فيه ليبلغا مصاف الرمز، ويعبرا عن الحب الخالد.

بطريقة مشابهة، فإن الكاميرا تتابع الفعل في حركة دائرية، كما نرى في مشاهد الرقص لشخصيتي «كاري» و«تومي» في فيلم «كاري»، وشخصيتي «أغاثا» و«ستانتون» في فيلم «أغاثا»، إذ تضاعف الكاميرا عزلة الشخصيات والتركيز عليها من حيث المشاعر، فتوسع من ملامحها العاطفية، وتجعل كل ثانية تمر أغنى وأكثف. هذا يبطئ، في النتيجة، إحساسنا بالزمن.

إن التكوين المتبدل الذي تحدثه كاميرا متحركة في لقطة ما يخلق تغييرات في حدة التمثيل العاطفية. يمكن للقطة معينة أن تملك توتراً أكثر أو أقل اعتماداً على حركة الكاميرا التي إما تعزل أو توسع دلالات الأفعال. كل زاوية كاميرا تغيّر التكوين ضمن فضاء يحدث فيه الفعل، وتغيّر تلقينا للحادثة. يتعاون الممثلون ذوو الخبرة مع قدرات الكاميرا لكي يغيروا من التلقي، ويؤسسوا لمزاج ومناخ معينين، وذلك عن طريق تعديل سلوكهم حسب تلك القدرات. عندما تكون الكاميرا في لقطة قريبة على وجهي ممثلين خلال شجار بينهما، فإن ذلك يعطي جوّاً مشحوناً. يجب على حركات الممثلين في هذه الحالة ألاّ تكون مشحونة بالتوتر في علاقتها مع الكاميرا، كيلا يصبح التوتر مبالغاً فيه.

إن نوع وعدد الأشياء والتحضير للقطة ما له تأثير أيضاً على أداء الممثل. في فيلم «أغاثا»، على سبيل المثال، صور جزء كبير من مشاهد فانيسا ريدغريف المبكرة في دور أغاثا بإضاءة منخفضة جدّاً. وشمل التحضير مواقع محدودة: دكان النحات، الرواق الضيق خارج مكتب زوجها، والشوارع والقاعات المزدحمة. هذه المزاوجة بين الضوء الضعيف والأماكن المحدودة الضيقة تقوي تلقينا للقلق والخوف وسلوك أغاثا المتوتر. إننا سنحتمل هذا التقييم لمزاج أغاثا طويلاً ونحن نوغل في الفيلم. أما مشهد الشجار الصباحي على الإفطار، فصوّر في محيط أكثر إشراقاً، وكأن ذلك يتضمن تشجيعاً للمشاهد أن يأمل – كما تفعل أغاثا – في أن يصبح الوضع مشرقاً أيضاً. إن تعارض الديكور والفعل في هذا المشهد، حين تركع أغاثا على ركبتيها متوسلة لزوجها أن يبقى، يزيد من تعاطفنا معها. يطوّر تراكم الصور، الضوء والعتمة، المحدد والفسيح، ضمن سياق معين تشخيص الممثل، بأسلوب أدائه ذاته. إشارات ريدغريف الذاتية نفسها في دور أغاثا تلائم البيئة التي تجري فيها المشاهد. إنها بسيطة وكابحة لنفسها في الظلمة والبيئات المزدحمة، منفتحة وأكثر حيوية في البيئات المشرقة والفسيحة.

إن لقطة «العمق البصري» deep focus التي نرى فيها تفاصيل جيدة الإضاءة للديكور، ممتدة بين مقدمة الصورة وأبعد حدٍّ للخلفية، تمنح حرية أكبر للممثل. إنها تؤمن له احتكاكاً أشد بالديكور والأكسسوار، كما أنها توسع مدى العلاقات، وتزيد الملامح البيئية للصورة. يمكن للممثل أن يتفاعل مع واقعية الأثاث والأكسسوار والجدران – وهي علاقة يجدها الممثل المسرحي مريحة ومثيرة للتحدي.

تحدد اللقطات ذات التكوين المكاني الضيق درجة ونوعية حركة الممثل. في فيلم برناردو برتولوتشي «الإصلاحي»، تبدأ الكاميرا مشهداً بلقطة متوسطة لدومينيك ساندا. إنها تبتعد عن الكاميرا نحو نافذة إلى يسارها، ثم تلتفت إلى الوراء بينما تتحرك الكاميرا إلى لقطة قريبة لها. ينضم إلى ساندا في تلك اللقطة جان – لوي ترانتينيان، الذي يظهر إلى يسارها. وفي اللحظة التي تضم اللقطة فيها كلا الممثلين، تصبح حركتهما محددة جدّاً. عندما تبقى الكاميرا ثابتة عليهما، فإن الأمر يتطلب إشارة وتعبيراً مختارين، بما أن هذه الحركات هي العناصر المتنوعة الوحيدة في اللقطة.

في مثل هذا المجال، وفي تلك المساحة المحددة، تغدو أية حركة ذات دلالة هامة. إن اللقطة التي تحدد الإشارة والتعبير هي اللقطة القريبة للممثل في محيط محدود، مثل لقطة فانيسا ريدغريف في فيلم المخرج كين راسل «الشياطين». في هذا الفيلم، تلعب ريدغريف دور راهبة حدباء، روحها مشوهة مثل جسدها. أما اللقطة المعنية فهي لقطة قريبة تنظر فيها باتجاه الأعلى عبر نافذة صغيرة ذات قضبان نحو أوليفر ريد. في مثل هذه اللقطة، يجب على الممثل أن يكون حريصاً ألاّ يزيد من إحساس العزلة. اللقطة القريبة، القضبان، حجم النافذة الصغير، كلها تفاصيل تشيد صورة للعزلة والاحتجاز. إذا ما بالغ الممثل في تأكيد صورة الاحتجاز، فإنه سيزخرف تلك الصورة، لكنه لن يصقل أو يعمق المعنى. إن التزيين والزخرفة لأجل ذاتهما

يضيفان القليل جدّاً إلى غنى التجربة في الأحداث. كلما استطاع الممثل إلى ذلك سبيلاً، يجب أن يعمل ضمن الحدود التي تسمح بها اللقطة. ففي لقطة قريبة، أو لقطة متوسطة، يحتاج الممثل أن يبسّط إشاراته، ويصقل استجاباته ببراعة وحذق. أما في لقطة بعيدة، أو لقطة العمق البصري، فيستطيع الممثل أن يجد سبلاً لاستخدام جسده بالكامل، أو حركته بشكل أكبر. بالتالي، يستطيع التفاعل مع البيئة المحيطة به، والتي تتضمنها اللقطة.

تقنية الممثل

استخدام الذات: الاحتكاك والتعبير

سواء كان التمثيل على المسرح أم للشاشة، فإنه نوع من تقديم صورة للشخصية المنغمسة في سلسلة أفعال وظروف وضعها المؤلف، ونقلها الممثل إلى المشاهد. في سبيل خلق صورة الشخصية، يستخدم الممثل أدوات صوته، جسده، إشاراته واستجاباته الجسمانية والعاطفية. هذا ما نسميه استخداماً للسمات الذاتية والاستجابات التي تجسد الشخصية. إن هدف الممثل، طبعاً، هو نقل صورة لشخص يمكن أن يوجد في الواقع، دون اللجوء إلى تفسيرات تقليدية/نمطية. يحاول الممثل عبر الاستخدام الخلاق والأصيل للتفاصيل السلوكية أن ينقل إلى المشاهد تفهماً أعمق لأوجه الشخصية الإنسانية المتعددة ودوافعها. وسواء كانت صورة الشخصية منعكسة على الشاشة أم على خشبة المسرح، فإن أولى مراحل عمل الممثل هي واحدة. يولف الممثل، خلال خلقه صورة الشخصية، العناصر التي خطط لها المخرج مع العناصر الذاتية لديه. وتكمن ضمن هذا المزيج طاقات تشخيص فيها خيال عظيم. إذا تمتع الممثل بفهم متين لطبيعة وتأثير ذاته الفردية، فإنه يستطيع أن يستخدم ذاته لإنتاج تشخيص بارع وصادق وخلاق، أو يستطيع أن يعيق ذلك. «اعرف نفسك» هو تعبير لمسؤولية أولية من مسؤوليات الممثل، خاصة السينمائي. يجب عليه أن يكون واعيّاً لهذا التأثير على الفيلم، كما هو واعٍ لتأثير الآخرين المحيطين به، وأولئك الذين سبق أن رآهم على الشاشة.

إن تقييماً موضوعياً لآليات السلوك اليومي والاستجابات الحيوية أمر ضروري لعزل تلك الإشارات، واللغة الجسدية المعترضة سبيل التشخيص الذي يسعى إليه الممثل. بشكل من الأشكال، يجب على الممثل أن يكون قادراً على تحرير ذاته من ذاته، ومن أي سلوك وتصرفات ولغة جسدية هي جزء من تأثيره العام على الآخرين. وبمجرد أن تحرر الممثل من اختيار استخدام آليات وجوده، فإنه يغدو جاهزاً ليسحب من رصيد تجربته العاطفية والجسدية.

كيف يتعلم الممثل الاحتكاك بذاته، والسحب من رصيد مصادره الداخلية، ليتوحد مع الشخصية التي يجسدها؟ تعكس الحساسية الفنية استجابة قوية للأشخاص، للأشياء، أو للتجارب. وتتضمن استعادة تلك الاستجابات بصورة إرادية. إن مهمة الممثل هي الحفاظ على فرط حساسيته أمام المواقف أو بقية الشخصيات، والحفاظ أيضاً على حيويته، أو مظهر الحيوية الخارجي. هاتان السمتان (فرط الحساسية والحيوية) تعملان متكافلتين. فإذا بقي الممثل حساساً، بمعنى أن يظل منفتحاً تجاه التأثيرات المحرضة، ستتوفر لديه استجابات حيوية.

إن الحساسية سمة فردية، توضح نفسها بدرجات شديدة التفاوت. بعضنا أشد حساسية تجاه الأحداث من بعضنا الآخر. لا يملك كل ممثل سينمائي درجة حساسية تجاه ليف أولمان، ولايرغب أي ممثل سينمائي باستبدال درجة حساسيته وطراز شخصيته مع أي ممثل آخر. إن لكل من والتر ماثاو، جاك ليمون، ستيسي كيش وجاك نيكلسون سمات مختلفة للحساسية تعكسها الكاميرا. إن الحساسية هي انعكاس لرؤية المرء للعالم. يعكس كل كاتب ذاته في القصة التي يرويها. أما الممثل فينعكس من خلال درجة الحساسية التي يجلبها للدور. المهم أن يحاول جميع الممثلين زيادة درجة تفاعلهم مع العالم، في حين يحتفظون بنوعية فريدة من الحساسية.

من أجل زيادة الاستجابة، يستطيع الممثل أن يدرّب نفسه على التالي:

- الاستفادة من مزيد من الفرص لتحريض حساسيته على الاستجابة.
- زيادة عدد الأنشطة التي يهتم فيها أو ينخرط بها. وهذا يتطلب جهداً معيناً لرؤية العالم من حوله، وتسجيل ملاحظات عنه.
- جمع سجلات للاستجابات الإنسانية ككنوز من سمات التشخيص المحتملة.

لايعني هذا أن على الممثل أن يقيس درجة حرارته العاطفية اثنتي عشرة مرة في اليوم. ولكن، مثل رجل استعاد بصره حديثاً، يجب على الممثل أن يسعى لرؤية الأشياء لأول مرة بقدر المستطاع. في الواقع، إن عليه أن يزيد مقدار حساسيته، كي يحرض جميع حواسه الجسدية الخمس.

إن عواطفنا مخزونة ضمن حواسنا الجسدية الخمس. هذا هو السبب وراء وصفنا للأحداث الهامة من الماضي بشكل جسدي. في علاج «رولفينغ»، فإن التلاعب بمناطق معينة من الجسد ينتج صوراً ذهنية لأحداث محددة من ماضي المرء. الإبر الصينية هي طراز من التحريض الجسدي يمكن أن يزيل الألم. إن أجسادنا تحتوي ذاكرتنا العاطفية. بالتالي، فأي شيء يفعله الممثل – بدءاً من التأمل، وانتهاءً بالرياضة النشطة – سيولّف جهازيه العاطفي والجسدي معاً.

الحيوية حليفة الحدس. يجب على الممثلين أن يمرنوا طاقاتهم الحدسية. إن أجدى وسائل تحرير الحدس هي استخدام الاستعارات المجازية كاستجابة أولية لقراءة النص. على سبيل المثال، يقرأ الممثل نصّاً، وقد يجد من المفيد أن يسجل أية استجابات للشخصية أو للفعل بأسلوب بسيط جدّاً هو الألوان، أو أحوال الطقس، أو تجارب موازية في حياته، أية مقارنات يقوم بها الممثل ستمرن استجابته الحدسية.

إن عبارة «خلال لحظة» عبارة مفيدة لاستخدام الممثلين. لكن الاعتماد على تقنية «لحظة فلحظة» لا يعني الاعتماد على الإلهام المفاجئ. تتطلب هذه

التقنية تعويد الممثل لذاته على نظام الانغماس في الفعل في كل مرة يؤديه فيها. إن الإلهامات المفاجئة هي نتيجة لقيام الممثل بفعل خاص ومحدد يلامس ذكرى عاطفية معينة، ويشغل كامل عناصر كيان الممثل، الجسدية والذهنية والعاطفية.

تخيل مليارات التلافيف في الدماغ. في نقاط متنوعة منها تختزن تجاربنا. نحن لا نعرف على وجه التحديد كيف يعمل الدماغ، أو كيف نسيطر على موجات أدمغتنا. ليست ثمة علامات دلالة نستخدمها لتقودنا فوريّاً إلى ذكرى أو شعور معينين. على أية حال، يمكننا ولوج مجال الاستعادة هذا من خلال تأمل العناصر الجسدية المحيطة بالحدث.

ثمة شيء مشترك بين الإلهام وتجربة أخرى مغايرة: إننا نرى نوعاً محدداً من الأشياء وسط خلفية معينة (دغل من شجر البتولا، أو حذاء بالٍ) ونلاحظ نكهة خاصة للمناخ العام، ثم نسمع قطعة موسيقية معينة – وفجأة، نجد أنفسنا نستعيد تجربة حادثة معينة من الماضي بصورة لم يسبقها تخطيط كافٍ لاستعادة تجربة هذا الحدث. هذا المزيج من التحريض يثيرنا، ويأخذنا على حين غرة إلى خضم الحدث المنشود.

رغم أن الممثل يأمل أن يأتيه الإلهام، فإنه لايضمن مجيئه. لكنه يستطيع، على أية حال، التوصل إلى العفوية والتلقائية بطرق متعددة: التركيز على صورة مجازية جديدة، تشتيت ذاته عن التقنيات المتراكمة عبر سني المهنة، أداء المشهد دون الحصول على جميع الأجوبة، أو دون أجوبة على الإطلاق. لا يوجد ممثل ينجح في إحراز العفوية في كل نسخة من اللقطة يعيد تصويرها. إن فقدان العفوية خلال الإعادات هو جزء من مخاطر مهنة العمل في السينما. كما أن القلق حول هذا الأمر يؤدي إلى اختفاء كل من العفوية والإلهام. هذان العنصران لايتواجدان إلا بحرية، وفي وضع ومناخ من الاسترخاء.

تشكل الحياة والتجربة شخصيتنا الجسدية والذاتية كأفراد. إننا نطوّر إشارات آلية، نعبّر من خلالها عن أحد ملامح ذواتنا. كثيراً ما تكون هذه الإشارات التلقائية غير واعية. راقب متسابقاً في أحد برامج التلفزيون المنوعة، أو واحدة في مسابقة ملكات الجمال، وستجد مثل هذه الإشارات غير الواعية التي تعبر عن التوتر الناجم عن ذلك الموقف: لعق الشفاه، ارتعاش الفم، الأنامل التي تعبث بالشعر، شد الثياب. إن لدى كل إنسان قائمته الجاهزة من تلك الإشارات التلقائية/الآلية. ولكن الممثل قد يملك قائمتين منها: واحدة يستخدمها في حياته العامة، والأخرى يستخدمها كممثل. على سبيل المثال، قد يستخدم الممثل صوته ليجذب الانتباه، مثلما يستخدمه للتعبير عن احتياجات الشخصية. هناك نية مزدوجة تُسمع من خلال صوته، قد تضلل المتفرج. يجب على الممثل أن يعي القائمتين من الإشارات، ليس ليتخلص منها، ولكن ليسيطر عليها، وليختار متى يستخدمها، ومتى يحجم عن استخدامها.

بعض هذه الإشارات التلقائية/الآلية تمتزج بشدة مع شخصية المرء، وتدعمها. إن نزعة جاك ليمون للتأتأة في مشاهد الصراع مثال على الإشارة التلقائية التي تقدم سمة ذاتية هي في الوقت نفسه سمة للشخصية. لدى آل باشينو نزعة لأن يحدق في الممثل الذي يقف أمامه عدة ثوانٍ، ثم يشيح بنظره نحو اتجاه آخر. يستخدم باشينو هذه الإشارة حين ينصت وحين يتكلم – وكأن فكرته التالية موجودة في مكان آخر من الفضاء، إلى يمينه أو يساره.

هناك إشارة تلقائية مربكة (مشتتة) هي نزعة الممثل أن يعتمد كليّاً على ذاته للتحريض العاطفي، متجاهلاً أكثر المحرضات أهمية له كممثل، ألا وهي بقية الممثلين. قد تعبر الإشارات التلقائية عن نفسها بأسلوب جسدي، أو سمات صوتية كلامية، أو وقفات وأوضاع ذات مغزى. إنها ليست جيدة أو سيئة بحد ذاتها، لكنها يجب أن تلغى من شغل الممثل إن هي أنقصت من قدرته على الاتصال.

قبل التركيز على التمثيل الذي يحاكي الحياة، يجب على الممثل السينمائي أن يحلل طبيعة إشاراته التلقائية، كما يجب أن يعرف الخصال النفسانية والجسمانية والاجتماعية المتأصلة لديه، والمنعكسة عبر الكاميرا. في سبيل تحقيق ذلك،على الممثل أن يولي اهتماماً لصيقاً بالسمات التي يعكسها باقي الممثلين في أفلامهم، وكيف تختلف سماته عنهم. يجب على أي ممثل سينمائي أن يستخدم عناصر ذاته التي تملك قدرة تواصل عبر الشاشة. كما يجب على الممثل المسرحي أن يتعلم كيف يضع نفسه على اتصال بنفسه من خلال تمارين التركيز، الاسترخاء والارتجال. ليس على الممثل السينمائي أن يحقق صدق السلوك فقط، ولكن عليه أن يكون على صلة بذاته السينمائية. إن عليه أن يكتشف فيما إذا كان متكيفاً بصريّاً أو لفظياً. السلوك الصادق لا يقلد في السينما. وعندما تركز الكاميرا على وجه الممثل في لقطة قريبة وهو ينظر بطريقة معينة إلى شخصية أخرى ليوصل لها نية ما، فإن الأمر لايقبل التزييف. يجب على الممثل السينمائي أن يصبح خبيراً في السلوك الصادق قبل أن يبدأ برسم سمات الشخصية.

بما أن السمة الرئيسة للسينما جسدية، وبما أن حضور الممثل الجسماني يمنحه هوية لا يستطيع المرء أن يشت بعيداً عنها، يجب على الممثل السينمائي أن يدرب نفسه على تحليل طرائقه الذاتية لمواكبة الأحداث والمواقف في الحياة، مازجاً إياها بوعي مع ردود فعله الجسدية والعاطفية، ذلك لأن الإشارات التلقائية غير محدودة ضمن الإشارات الجسدية وحسب. بعض الإشارات الجسدية عضوية بالنسبة لاستجابة كل شخص في مواقف معينة. إذا كان الممثل غير واعٍ لاستجاباته الجسدية، فلن يستطيع استخدامها في خلق الشخصية. هذه الاستجابات الجسدية الذاتية –ربما هزة رأس بسيطة حين يصغي الممثل لآخر، أو عبث بأزرار القميص حين يشعر الممثل بعدم

الأمان – يجب أن تسجّل كاستجابات عضوية لديه. وبينما هي مفيدة في دور من الأدوار، ربما تكون مشتتة للانتباه مع دور آخر.

ساندي دينيس ممثلة سينمائية أداؤها مثقل بالإشارات النفسانية. إنها تظهر في أفلامها الأولى غير قادرة على التواصل دون أن ترمش بعينيها، تبتلع ريقها، تلوح بيدها، وتشير بإصبعها. شعر كثير من المنتقدين لأفلامها الأولى أنها تمثل بكامل جسمها، بل وأن كل جزء منه يقوم بالتمثيل على حدة في الوقت ذاته. في حالة دينيس هذه، فإن سلوكياتها الجسدية قامت بما هو أكثر من تأسيس شخصية سينمائية: لقد بددت تأثير هويتها. يبدو هذا الطراز من التمثيل بالأيدي والوجه المطاطي شائعاً بين كثير من الممثلات الشابات اللواتي يلعبن أدوار المرأة الخجولة، الضحية والحساسة. لقد بدت ملامح وجه دينيس مثل زجاج يوشك أن يتهشم، أو جدار يكاد أن يتداعى. ففي دور الزوجة المخدوعة في فيلم ألن آلدا «الفصول الأربعة» بدا وضع دينيس مثالياً. لقد لاءمت تصرفاتها دور المرأة القلقة والعصبية، التي تكافح في خضم أزمة عصفت بها في أواسط العمر. في الوقت ذاته، كان من الممكن أن نتعاطف مع زوجها الذي هجرها، لأن أي إنسان سيجد صعوبة في مجاراة مثل هذه الزوجة مفرطة الحساسية. لكن سيناريو المخرج آلدا دعم وساند السلوكيات التي استخدمتها دينيس. لقد ميزها كامرأة جميع قراراتها بشأن ما تعتزم فعله في حياتها مشتتة، تماماً مثل إشاراتها الجسدية.

يمكن أن توجد الإشارات التلقائية أيضاً في الأفعال الداخلية للنفس البشرية. على سبيل المثال، يمكن للممثل حين يواجه تحدياً، سواء في الحياة أو ضمن سيناريو فيلم، أن يستجيب سعياً وراء موقف مثالي، مغطياً ومموهاً مشاعره الحقيقية. عندما ننال ثناءً في الحياة، أو على الشاشة، يميل الممثل إلى أن يستجيب تلقائياً بتكشيرة أو تعليق ساخر. أحياناً، تلائم الإشارة الداخلية

أو وقفة الممثل جسديّاً الشخصية التي يلعبها، لكنها غالباً ما تختلف عنها. مرة أخرى، يجب على الممثل أن يكون واعياً لاستجابته العضوية، فيختار بكامل وعيه أن يستخدمها أو يغيرها بما يناسب الشخصية.

بما أن هذه الإشارات غالباً طريقة للتماشي مع الضغط الإيجابي أو السلبي، كما هي عادات مكتسبة، فإنها كثيراً ما تكون خاطئة كليّاً بالنسبة للشخصية. في هذه الظروف، يمكن لاستخدامها أن يؤثر على مصداقية الممثل وإقناع شخصيته. عندما نراقب أداء فاي دونواي، نشعر أن مانراه هو فكرة لصورة تشعر دونواي أو مخرجو أفلامها أنها يمكن أن تستحوذ على اهتمامنا بحد ذاتها، لكنها غالباً لا تنجح في ذلك.

الإقناع أساسي بالنسبة لحرفة الممثل السينمائي. في الواقع، يمكن للمرء أن يركز على ذلك كأساس للتمثيل السينمائي. إننا نرى، دون توفر إقناع في تصوير الشخصية، زيفاً أو تمثيلاً رمزيّاً يشير إلى العاطفة والفعل، لكنه لايعيد خلقهما. إن «التأكيد» هو كناية عن فعل جسدي مميز، ناجم عن تنفيذ بسيط لفعلٍ ذي دافع. على سبيل المثال، فإن الممثل الذي يفترض أن ينصت إلى صوتٍ معين يؤكد قيامه بالإصغاء عن طريق إزاحة رأسه نحو اتجاه أو آخر. يقوم الجسد بحركات تزيينية للإصغاء، لكن الممثل نفسه ليس منهمكاً في الإنصات. إن «التأكيد» عبارة عن لغة إشارات جسدية للتمثيل، لكنها لا تنجح بسبب ملاحظة الجمهور لعدم الاندماج، أو لمبالغة الممثل في شغله. من أجل توضيح معنى /الإشارة التوكيدية/ لممثل مبتدئ، اعثر على فتاة لاتجيد العزف على البيانو، لكنها تجيد قراءة النوطة. اطلب من تلك الفتاة أن تعزف قطعة صعبة على البيانو، وراقبها. ستكون مركزة تماماً على عزف الموسيقا. اطلب من ممثلة أخرى أن تعيد خلق تلك الصعوبة تمثيلاً، وستجد أن الممثلة ستؤكد الصعوبة، بل وتبالغ في الحركات وتعبيرات الوجه الزائدة عن الحاجة. إنها ستبذل جهداً مضاعفاً لترينا إحباطاتها.

ينجم الإقناع عن أداء الممثل للفعل ببساطة، بمبرر ودافع، وبإحساس من الاكتشاف الكامن وراء الفعل. في تمرين عزف البيانو، كانت الممثلة الأولى تحاول جاهدة أن تقيم صلة بين النوطة الموسيقية التي تقرؤها وبين براعة أصابعها. كان كل تركيزها منصبّاً على الفعل الذهني، فصار العزف هو الفعل المهم. أما الممثلة الثانية، فحاولت أن ترينا كيف ترتكب الأيدي الأخطاء، لكن الفعل الذهني للرغبة في إقامة صلة بين الأمرين كان مفقوداً.

يبدو أفضل الممثلين السينمائيين قادرين على أن يعيشوا الفعل ونتائج التجربة لحظة فلحظة. الإقناع، في السينما، هو العنصر الحاسم للنجاح، وهذا ما يبدو بعيداً عن الممثل المسرف في التوضيح. في فيلم «طرزان ... الرجل القرد»، لا تكتفي الممثلة بو ديريك بتوضيح أفعالها فحسب، وإنما تتخذ وضعيات مصطنعة للتصوير طيلة الفيلم برمته.

يجب أن يتحرى الممثل السينمائي البساطة، وأن يقوم بالأشياء بسهولة، وأن يؤمن بأفعاله. كما يجب عليه أن يجد دوافع لتبرير أفعاله، بما فيها المهمات البسيطة مثل ولوج بناء.

تصوير الشخصية

المخيلة والملاحظة القوية هما العنصران الرئيسان لتصوير الشخصية في السينما. غالباً ما تقودنا ملاحظة الآخرين إلى نتائج معينة حول شخصياتهم، بما فيها من ميزات وعيوب، وحول أفعالهم. يمكن للملاحظة الواعية أن تزودنا بمعلومات دقيقة حول تصوير الشخصية. في تمرين البيانو، سيتغلب الممثل الثاني على نزعة الإيضاح بأن يراقب الممثلة الأولى وهي تعزف، ثم يحاول إعادة خلق ماقامت به بدقة، لا أكثر ولا أقل.

قد تبنى النتائج التي نتوصل إليها نتيجة ملاحظتنا للآخرين على كليشيهات نمطية، أو قد تكون خلاقة ومبتكرة. إن شخصاً بديناً ليس بالضرورة غبيّاً، كما أن شخصاً نحيلاً ليس دائماً متوتراً وقلقاً. يذهل الممثلان

زيرو موستل وجون بيلوشي الجماهير بحركتهما الخفيفة والرشيقة. يجب على الممثل أن يتعلم تدوين الملاحظات على سجل جسدي يتعلق بالسلوك، وأن يطبق الحركات بجسده. إن عليه أن يصنف من أجل استخدامات المستقبل الطرق التي يمشي بها الناس ويتحدثون، وأساليب اللباس عند أناس متنوعين في العمل وفي اللهو. إن على الممثل أن يبني مستودعاً مرجعيّاً للشخصيات، مبنيّاً على ملاحظته عن الفن في الحياة والتاريخ والسياسة والأنشطة العائلية والحب. أما من أجل إضفاء الإقناع على هذه المجموعة من الملاحظات، فإن على الممثل أن يقوم بتنفيذها. وعبر قيامه بذلك، ووضع ملاحظاته موضع التنفيذ، يوسّع الممثل إبداعه، ويطوّر مهارته.

عندما يبدأ الممثل مقاربته للتشخيص، فإنه يحدد بدايةً أفعال الشخصية ومواقفها، ويجد وسائل لتجسيد هذه الأفعال ذهنيّاً وعاطفيّاً عبر سلوك مقنع. تضخّم الكاميرا أي تصنع، وبذلك فالتصنع يجعل الاتفاق المضمر بين الممثل والمشاهد ينتهك. ليس من الضروري للممثل أن «يحس» بالعاطفة. إذا ركّز الممثل ببساطة على القيام بالفعل، فإن العاطفة المتصلة بذلك الفعل ستستدعى للعيان. تكمن مشكلة التمثيل في تحقيق بساطة الفعل الضرورية لإطلاق تلك النبضات العاطفية – ولا شيء يجب أن يعترض تدفقها أو يعرقل تقدمها.

يحوّل ممثلو الشخصيات (مثل داستن هوفمان، ماغي سميث، جيمس ميسون، شيلي وينترز) هوياتهم الذاتية إلى هويات محددة في النص. يجب على ممثل الشخصية أن يضفي السمات المكتوبة في النص إلى سماته الذاتية، ومن خلال ذاته كممثل يتواجد ضمن ظروف معينة. في السينما، من الصعوبة بمكان أن تصبح شخصاً آخر بما أن الكاميرا تعرّف شخصيتك الحقيقية. هل يمكن للممثل أن يستخدم المكياج ويوصل شخصية ما بمثل الحيوية التي حققها بعض ممثلي فيلليني الطبيعيين (من غير الممثلين)؟ يملك المخرج الذي يستخدم أشخاصاً طبيعيين أفضلية، بما أن الكاميرا تسجّل ليس النواحي الخارجية للشخصية فحسب، وإنما النواحي الداخلية، غير الواعية، لملامح

الروح أيضاً. يقترب ممثلو الشخصية كثيراً من تحقيق درجة التقمص التي تمزج هويتهم الذاتية ضمن الشخصية. إن داستن هوفمان في دور (راتسو) في «كاوبوي منتصف الليل»، جيمس ميسون في «لوليتا»، بيتر سيلرز في «التواجد هناك»، جينا رولاندز في «غلوريا»، وسيمون سينوريه في «مدام روزا»، هم نقاط مضيئة في تاريخ تقمص الممثل للشخصية. يكمن وراء تلك النجاحات في التمثيل بحث ودراسة من قبلهم.

من أجل دوره في فيلم «كاوبوي منتصف الليل»، عثر هوفمان على معطف عتيق مهترئ في مخزن، وارتداه في الشوارع، غالباً في طراز الأمكنة التي يمكن أن ترتادها شخصية مثل (راتسو). من خلال نشاطه هذا، تشرب هوفمان جوهر الفيلم، وحوّل ذاته ليتقمص الشخصية. دهش المخرج جون شلزنغر، الذي رافق هوفمان في بعض تسكعه هذا، عندما لاحظ إلى أية درجة امتزج هوفمان بالبيئة من حوله وتوحّد معها. كانت ملاحظة الآخرين دوماً عنصراً حاسماً في تدريب الممثلين. أغنى هوفمان حس ملاحظته بمشاركته الجسدية، مغذيّاً وراويّاً جوع وعطش مخيلته.

ليست المخيلة حركة صوفية للعقل تلد، فجأة، فكرة جديدة. يجب أن تتغذى المخيلة بالملاحظة والخبرة. إن من خواص العقل أن يبدع أفكاراً جديدة عن طريق جمع عناصر لأفكار وأشياء أخرى، وإعادة صياغتها في سياق جديد تمنح الأحلام أعظم المعلومات عن كيفية عمل المخيلة في تركيبها لأشياء وأفكار متباينة. إن آلية الحلم تلامس الاحتمالات المطلقة للتركيبات المختلفة. الأحلام استعارات. هذه الاستبدالات المجازية والمقارنات البصرية تمنح معلومات مذهلة عن العالم، وعن تجاربنا فيه.

مثل الشاعر أو الرسام، يجب على الممثل أن يلاحظ العالم من حوله – بشره، أشياءه، أسراره – ويستخدم هذه المواد في خلقه للشخصية والفعل الإنساني والسلوك. شخصية (تشانس غاردينر) التي أداها بيتر سيلرز في

«التواجد هناك» كانت ذاته هو، كما لو أنه ممثل خلال عمله. جمع (تشانس غاردينر) تفاصيل شخصيته من عناصر شخصيات سبق أن شاهدها على شاشة التلفزيون: طريقة مصافحة، طريقة تقبيل وعناق، طريقة مخاطبة رئيس جمهورية..إلخ. ومن خلال الملاحظ والتخيل، أعاد الممثل بيتر سيلرز صياغة شخصية (تشانس غاردينر)، الذي خلق بدوره شخصيته وكوّنها من أجزاء وتفاصيل تصرفات إنسانية لاحظها عبر التلفزيون. من المثير للاهتمام أيضاً أن السلوك الجسدي لتشانس غاردينر شجّع الآخرين على قبوله كرجل حكيم. أما في الحقيقة، فشخصيته هي شخصية إنسان أمي، قريب من البلاهة.

الملاحظة، إذن، أداة هامة من أدوات الممثل، بحيث يجب أن يطوّر عادة القيام بوظيفة منزلية مع كل دور يؤديه، عن طريق بذل جهد لملاحظة حياة وأنساق السلوك التي تلائم فردانية الشخصيات التي يخلقها. جلبت جينا رولاندز في فيلم «غلوريا» صلابة العاصمة لشخصية غلوريا، فبدت طبيعية للغاية في مخزن الثياب المبهرج الذي فضلته. لقد أضفت رولاندز على غلوريا طابع تنكر المدن الكبيرة – شخصية مرهقة، طلقة اللسان، مباشرة، سريعة، لا تأبه بالتوافه. علّق برتولد برشت أثناء عمله على فيلم مع جوزيف لوزي قائلاً: «بالنسبة إلي، فإن واحدة من المهام الرئيسية للممثل هي الملاحظة طوال الوقت.. في الواقع، عليه أن يمتلك مئات الملاحظات التي يجربها إلى أن يعثر على ما يلائم. والملاءمة ناجمة عن إحساسه بصحة ما يفعله، أو لأن المخرج يقول له إنه صحيح، فيوظفه ضمن أدائه». إن ملاحظة الطبيعة الإنسانية، وانتقاء تفاصيل قابلة للاستخدام، سيبنيان مستودعاً لجزئيات شخصيات يمكن أن تعبر بطرق مدهشة وموحية عن الفعل الداخلي للشخصية التي يلعبها الممثل.

لا يحتاج الممثل إلى البحث عن التفصيل الغريب أو الاستثنائي في ملاحظته للآخرين. يزودنا السلوك اليومي للناس من حولنا بغنى من

التفاصيل المثيرة للاهتمام. راقب شخصاً يربت على كتف صديق. إن التفات الشخص الذي رُبت على كتفه، وتعبير الدهشة على وجهه، يوحي بأنواع مختلفة من المعلومات. يمنح الأشخاص المنتظرون في صف طويل أنماطاً متباينة من نفاد الصبر. اسأل نفسك: كيف تعرف شعور شخص مستخفٍّ بالآخر، أو متردد في الإجابة على سؤال معين؟ ما الذي يحدث لوجه وجسد يوحيان لنا بالمشاعر والأحاسيس؟ إن التصرف الجسدي هو تجسيد للحياة الداخلية للشخصية.

من أجل إنتاج سلوك مثير للاهتمام أمام الكاميرا، يجب على الممثل أن يركز على عناصر ثلاثة للتشخيص: الداخلي، الخارجي، والتقمص. يعني الأول أن يحلل ويختبر معالم الحياة الداخلية للشخصية، فيصبح أليفاً مع آلياتها الداخلية، دوافعها، نواياها، أهدافها، حاجاتها ورغباتها. إن لنوعية الحياة التي تحياها الشخصية تأثيراً على سماتها الداخلية. في سبيل أن يقوم الممثل بتجسيد الشخصية بدقة، يجب عليه أن ينقل أبعاد حياتها الداخلية: مدى عمق ذكائها، عمليات تفكيرها، قدراتها على اتخاذ القرار، هي جميعاً أجزاء من سمات الشخصية الداخلية. لذا، فتحديد السمات الداخلية للشخصية أمر أساسي من تحضير الممثل لتصوير الشخصية. يجب أن يولى التفكير لمناطق عدة ذات علاقة بالشخصية.

إن تجسيد براندو المنظم لشخصيته في فيلم «فيضان الميسيسبي» - حسب وصف المخرج آرثر بن – هو أشبه «بنوع من السرطان، الذي يذهب إلى مكان ويتقوقع في صدفة لوقت من الزمن، ملتهماً كل ما حوله، ثم يتحرك إلى صدفة أخرى». تضمنت شخصية براندو القسوة، كما رأيناها على الشاشة. كان في تشخيصه أيضاً كثير حول روابط الهندي الوثيقة مع الأرض، ومع كونه مدعوماً بملامسة قدميه للتربة تحتهما.

سيسمح تآلف داخلي محدد للممثل أن يستجيب بالشكل المناسب لأية أوضاع تواجهه في المشاهد. إنه لا يحتاج إلى القيام بتخطيط مسبق لأية استجابة. يوفر كثير من الممثلين استجابتهم العضوية الحيوية عن طريق عدم حفظ حوارهم بشكل كامل. مارسيللو ماسترورياني، مثلاً، لا يحفظ حواره دائماً عندما يعمل مع فيلليني في فيلم. يحاول ماسترورياني أن يعرف تماماً أي طراز من الناس هو في الفيلم، ثم يترك فيلليني يخبره ما الذي سيصورونه. خلال هذه التقنية، يكافح كل من فيلليني وماسترورياني لجعل كل شيء يحدث بطبيعية، مقنعين الجمهور بتلقائية ما يجري.

يجب أن تتبع كل استجابة، كل فعل، كل شعور، كل عاطفة، من اللحظة الزمنية التي يتم فيها التصوير. هذا ليس سهلاً، لأن إعادة المشهد خلال البروفات، ثم تصويره عدة مرات، يؤدي إلى تضاؤل الاستجابات وبهتانها. ما الذي يستطيع الممثل أن يفعله؟ إنه يستطيع أن يغير استجابته عبر كل تدريب، أو نسخة تصوير، مجرباً كل استجابة ممكنة للوصول إلى صور الصدق في السلوك. ينصح جورج كيوكور ومخرجون آخرون ممثليهم أن ينوعوا من نواياهم ودوافعهم في كل مرة يصورون فيها نسخة من لقطة. يمكن للممثل أن يركز على بقية الممثلين، باحثاً عن سمات جديدة في تشخيصهم يمكن أن تحرّض فيه استجابة أكثر خيالاً.

يجب على السمات الداخلية أن تمتلك شكلاً ما، يتضمن الطريقة التي يلبس فيها الشخص، يمشي، يتكلم، يصغي، ينظر إلى الآخرين، يعبر عن أفكاره، أو يتكيف مع صراع. إن مهمة مثل هذا الشكل الخارجي هو أن ينقل فوراً نوعية الشخصية التي يشاهدها المتفرج. وبما أن الفيلم يوصل أصغر حركة بقوة، فإن جميع الحركات المنتقاة من قبل الممثل كي تعبر عن الشكل يجب أن تكون مميزة، بارعة، وحافلة بالخيال.

أول ظهور لمارلون براندو في «فيضان الميسيسبي» اختيار خارجي ينم عن خيال. فبمجرد اقترابه من المنزل، وتحيته للمرأة الشابة المتحررة، يتدلى من على متن حصانه ليصبح رأسه إلى أسفل. على الفور، تعطي الحركة انطباعاً عن شخصيته بأنها لرجل سيضع الآخرين في وضع لا يعرفون فيه ما هي خطوته التالية. لذا، ففي حين تبدو ابتسامته مثل تكشيرة ترحيب، فإن سلوكه المزاجي يوحي بعنصرٍ من الخطر. لاحقاً، يصل هذا القاتل المأجور إلى نهاية مهنته الدموية لابساً مريولاً وفوطة وتنورة طويلة لربة منزل. إن القشرة الخارجية لإحدى رائدات الغرب المضحيات تبهر المشاهد من خلال صلتها القاتمة بقاتل ليس له ضمير. لم يكن ممكناً أن تكون ثمة خيارات أكثر تميزاً وخيالاً.

إن براندو لا يعمم شخصيته خلال حفلة القتل، بل تبدو الشخصية وكأنها موقف عامل مصنع يعمل على خط التجميع. إن التآلف الداخلي لتبني حياة بمثابة الحياة الذاتية، هو ما يمكن أن يوحي به المرء من خلال تفحص السماء بحثاً عن سحابة ممطرة. أضف إلى ذلك اللهجة الأيرلندية التي يستخدمها براندو، فيصبح لديك أشد تشخيص بعداً عن التقليدية لقاتل مأجور.

لدى اختياره لخصال جسمانية واجتماعية ونفسية لشخصيته، يجب على الممثل دائماً أن يضفي قيمة كبيرة على عنصر العرض المفاجئ. إن عليه عند اختيار خصاله أن يسعى لتكون قوية ومستقطبة للانتباه من الناحيتين البصرية والسمعية. عبر هاتين الصورتين، نندمج كمشاهدين مع نشاط الشخصية.

في فيلم أحدث، عنوانه «الصيغة» The Formula يلعب براندو دور ثري غير أخلاقي. يبدو قوامه الممتلئ بأناقة معبراً عن جوهر الرأسمالية الأمريكية. أما أداؤه، فهو مزيج ممتع من التناقضات: إن توقيع براندو واحدة

من أواخر إشاراته في الفيلم، إذ يقدم لعدوه قطعة شوكولا بالحليب. إن الشرير لا يأخذ حلوى من طفل، بل يقدم حلوى إلى طفل، وتلك كوميديا تنذر بشؤم.

بعض نماذج الأداء السينمائي ذات الاختيارات الحافلة بالخيال لخصال وسمات خارجية تتضمن أداء روبرت دوفال في فيلم «سانتيني العظيم»، وبيتر سيلرز في فيلم «التواجد هناك». يخلق دوفال صورة حيوية لديناصور منقرض، لمحارب دون حرب، لجندي متبجح يهيمن على عائلته ويسبب العدوى لكل فرد من أفرادها سواء بغضبه أو بحبه. يستخدم دوفال وقفة متصلبة لجندي في البحرية الأمريكية عن طريق مشية مختالة بشكل متطرف. إن صوته عالٍ وآمر. أما ضحكته وتقطيبه فيسترعيان الانتباه فوراً لإيحائهما بثورٍ، بحيث نغفر له فشله كأب وكزوج وكعسكري. إنه يمكن أن يكون مخادعاً حقيراً يلعب بشكل قذر في مباراة كرة سلة مع ابنه. رغم ذلك، فإن ثمة كبرياء في عينيه حين يتحدث عن مولد ابنه، معبراً عن حبٍّ لطيف.

أما اختيار بيتر سيلرز لمكياج (تشانس غاردينر) فهو مؤسلب: بشرة شاحبة، خطوط ثقيلة تحدد العينين –خصوصاً هالات تحت العينين - بطريقة تشبه تشابلن. إن مشيته وحركاته محددتان ضمن فراغ ضئيل، كما لو أن سيلرز تخيل شخصيته سجينة داخل صندوق. إنه يتفاعل مع العالم وكأن كل شيء عبارة عن برامج تلفزيونية. يتضمن التصوير الداخلي للشخصية الخصال التالية: سذاجة، استجابة مباشرة للآخرين من خلال قليل من المعنى الكامن بين السطور، وتركيز حيوي على كل ما يحدث حول الشخصية.

إن اختيار السمات الداخلية والخارجية هو عمل واعٍ وذهني من قبل الفنان. يصبح الفن (صدفة سعيدة) من دون اختيار. قد يكون الممثل محظوظاً كفاية بحيث يوفق في تشخيص مثالي مرة أو مرتين. لكن الممثل السينمائي الجاد يتعلّم أن يؤدي وظيفته مع كل دور. يتطلب تقمص الشخصية نظاماً وعملاً شاقاً. ومثل التخيل، يجب أن يغذى التقمص بعناصر أخرى. إن

التجميع واختيار التفاصيل الداخلية والخارجية للشخصية يوفران المادة لتقمص الممثل لها. عندئذٍ يصبح عمل الممثل هو هضم هذه التفاصيل، واستخدامها بصورة طبيعية.

تقنعنا سالي فيلد في «نورما راي» أنها عاملة مصنع بوسائل متعددة: تلبس ثياب عمل، وتستجيب بطريقة عملية أكثر منها ذهنية. إن شخصيتها خشنة، وقد استبدلت كبحها وإهمالها للجانب الذهني بحرية ومتعة العيش: هناك لمسة واقعية في كل ما تقوم به. يعني التقمص أن يتخلى الممثل عن وجوده الجسماني والنفسي ليمنح الشخصية وجوداً دون تحفظات. يبدأ العمل على التقمص منذ القراءة الأولى للنص، حين يؤثر فعل أو فعلان، سمة أو سمتان للشخصية، في الممثل. تحرك هذه الاستجابة المتعاطفة عجلات آلة التمثيل. وبالرغم من أن الممثل قد لا يفكر بوعي ثانية في استجاباته عند القراءة الأولى، فإنه سيتأثر بها. تنحو القراءات الأخرى للنص نحو تقوية الاستجابة المتعاطفة، ونحو تشجيع الممثل على اختيار التفاصيل التي تجسّد الشخصية. إن العقل الباطني، مثله مثل العقل الواعي، يعمل على التقمص من خلال مناقشات مع المخرج، تدريبات عملية، واختيار للأزياء والمكياج.

إن العمل مع قسمي الأزياء والمكياج لتجسيد شخصية ما هو عنصر أساسي في التقمص. يجب أن يحجم الممثل عن اختيار تسريحة شعر أو مكياج أو زي، لأن أياً منها يجعله راضياً. إن الأهم هو مدى مطابقة اختياراته للشخصية. ربما تجر الممثل ذاته المتضخمة، بينما تتطلب الشخصية تجسيداً خاصّاً بها.

دونالد سذرلاند ممثل ينم تشخيصه عن اختيار دقيق للأزياء والحاجات الملائمة للشخصية، أكثر من الذوق الذاتي. اختار سذرلاند خصلة مجعدة في تصفيفة شعره في فيلم «لا تنظر الآن»، بينما عقص شعره في خصلة ملفوفة

إلى الوراء مع جبهة عريضة في فيلم «هبط النسر». إن تغيير تصفيف الشعر هو واحد من القرارات التي يقوم بها الممثل. يمكن تغيير شكل الجسم عن طريق انحناءة بسيطة، فضلاً عن أسلوب الأزياء. إن أول مرة يرى الممثل فيها نفسه في الزي والمكياج هي أول محطة نحو التقمص. إنها فرصة تواصل الممثل مع الشخصية. تفعل العمليات الواعية أو غير الواعية فعلها بينما يحاول الممثل التواصل مع حالته المتغيرة وهو يتأمل نفسه في المرآة. الزمن الذي يستغرقه الممثل كي يستجيب لهذه الصورة الجديدة هو تمرين مثمر. إن التكوين الجسدي وتزيين الحركات يمهدان الدرب نحو الفعل الداخلي للشخصية.

من أجل العمل في أفلام تاريخية أو أفلام كاوبوي، يجب على الممثل أن يستكمل أية معلومات يزوده بها النص عن طريق البحث في المرحلة التاريخية. ينبثق أسلوب الكلام والحركة عن الحقبة السياسية والاجتماعية والبيئية لزمن معين. إن الممثلين الذين يرتدون أزياء حقبة معينة يجب أن يبدوا نتاجاً للعصر، وليسوا ممثلين حديثين جرى أنهم ألبسوا أزياء زمن آخر. يجب أن تتضمن ملاحظة الممثل لأية مرحلة تاريخية دراسات عن لوحات ذلك الزمن، تاريخه الاجتماعي والثقافي، موسيقاه، وأشياء أخرى. وبما أن هناك لا شعوراً جمعيّاً بين أولئك الناس الذين يعيشون في حقبة زمنية واحدة، فإن ثمة معرفة جمعية يجب على الممثل أن يحاول هضمها عن المدّة التي تجري أحداث الفيلم فيها، ويتصرف على هذا الأساس. ومهما بدا الفعل السلوكي للممثل غريباً عن ذاته، يجب أن يصبح لديه أفعالاً عضوية، لا يقاطعها أي شيء من اللاوعي. إن اختياره لإيقاع تنفس جديد، أو لحركة في الوجه، لإشارة توضيحية، لنغمة في إلقاء الكلام، للتعامل مع الأشياء والحركة الجسدية، جميعها أجزاء من الأشكال الخارجية التي سيعبر الممثل من خلالها عن داخل الشخصية.

يعطينا أنتوني هوبكنز في دور (فريدريك تريفس) في فيلم «الرجل الفيل» مثالاً ممتازاً عن الإلقاء الصوتي. إن عليه أن يقدم شرحاً طبيّاً معقداً عن حالة (جون ميريك) الجسمانية بلغة تقنية عالية. يتعامل هوبكنز مع المصطلحات كأنها جزء من طبيعته، مما أعطاه طابع شخص يعمل في الطب. وبينما يتدفق كلام هوبكتر التقني، يلعب بنشاط لتحقيق أهدافه: تأكيد الأهمية في بحثه العلمي أمام زملائه. من أجل أن ينجح هوبكنز في هذا التشخيص، وجب عليه أولاً أن يهضم المصطلحات الطبية قبل أن يضيف إليها أداءه للأهداف الدرامية. لا شك أن بعض السمات الخارجية مطلوبة من النص، مثل ألفة خبير تقني مع مهنته، أو مهارات الفروسية. يخترع الممثل بعض هذه السمات، مثل مشية سيلرز، أو تحية براندو من فوق ظهر حصانه رأساً على عقب. ومهما كان المصدر الذي تستمد منه السمات الخارجية، يجب أن يهضمه الممثل ليصبح طبيعة ثانية لديه.

إذا كانت المصداقية (القدرة على التصديق) هي نسيج وغلاف التمثيل السينمائي، إذن فالمهارة هي أرقى خيط فيه. إن المهارة في السينما هي مهارة فعل أقل ما يمكن لتحقيق تمييز دقيق في المعنى.

إن أكثر ما نستجيب له في السينما هو الوجه المعبر – وجه قادر على تسجيل أبرع التفاصيل لعاطفة أو لفكرة، كما للخط الرئيسي للأحداث. لا يحتاج الوجه أن يكون جميلاً أو وسيماً، ولكن من الضروري أن يكون معبراً. يأمل الممثل الذي يعمل من أجل المهارة والتفاصيل الدقيقة أن يؤسس إيحاءً لأدق حركة ممكنة للحياة الداخلية مع أقل قدر من التمحور حول الذات. نالت كل من غريتا غاربو وليف أولمان التقدير لإمكانياتهما في التعبير عن فكرة ما بأقل قدر ممكن من الحركة. كل شيء يبدو في مكانه من خلال العينين فقط.

بما أن الكاميرا دقيقة في ملاحظتها، فإن الحركة البارعة لأي فعل داخلي أو خارجي أمر أساسي. إذا ألقى أحدهم بنظرة يميناً أو يساراً، فإنه

لا يستطيع القيام بذلك بصورة واضحة. وإذا أصغى المرء، فإنه لا يستطيع القيام بذلك بأكثر ما يستلزمه السمع، وهو يعني أنه يحتاج فقط لأخذ قرار بأن يستمع لصوت ما، أو لما يقوم به شخص آخر. إن الإصغاء نشاط ذهني يمتزج مع آلية السمع من قبل الأذن. اتخذ قرار أن تصغي، اسمح لوجهك أن يبقى ساكناً، وستصل إلى الاستماع الدقيق. أما الممثل غير الماهر، فيقوم بالتالي:

- يريك ما يفترض أنه يفعله.

- يبالغ في الفعل.

- يزخرف الفعل أو الاستجابة بحركات غير ضرورية، سواء بالجسم أو الذهن.

تتطلب حرفة التمثيل السينمائي من الممثل أن تكون حركاته أشد بطئاً وأكثر اقتضاباً، بالمقارنة مع المسرح. تؤكد الكاميرا الحجم (خاصة في اللقطات القريبة)، وتغيّر من تلقي إيقاع الحركة. يجب على الممثل في اللقطات القريبة أن يكبح جماح نفسه بعض الشيء، وان يتباطأ كي يتيح للمشاهد متابعة منطق الفكرة الكامنة وراء الفعل. إن المبالغة في الحجم تؤكد أيضاً أدنى الحركات، جاعلة إياها تبدو أضخم وأسرع.

في اللقطات البعيدة، يمكن للحركة أن تنفّذ بإيقاع عادي، لأن الممثل هو جزء صغير فقط من تفاصيل «الكادر». تستطيع الكاميرا أن تلاحق حركة الممثل بينما يبقى ضمن إطار «الكادر». يمكن لزوايا الكاميرا المختلفة إما أن تقوي أو تقلل من تلقينا للحركة أيضاً. وبما أن الممثل قليل السيطرة على زوايا الكاميرا المستخدمة، وبالأحرى لا يملك أية سيطرة عليها، أو يجهل أحياناً أخرى من أية زاوية ستكون اللقطة المستعملة في الفيلم، فإنه سوف يستفيد من إبطاء حركته وتكثيف كميتها في اللقطات القريبة.

في حين أن البراعة هي القيام بأقل ما هو ضروري للإيحاء بالمعنى، فإن التفاصيل الدقيقة هي التي تلوّن الفعل. يضفي التفصيل الدقيق تدرجاً في المعنى المؤدي إلى الفعل، سواء كان لفظيّاً أو جسديّاً. يمكن للبراعة في التمثيل أن تلقّن أو تعلّم، مبدئيّاً من خلال التدريب على تخفيف أسلوب الحركة وتوكيد المعنى في الحوار المنطوق. يجب أن تختبر الدقة في تفاصيل التشخيص، أو تلاحظ بحساسية، لتستجيب لتنويعات المعاني في الفعل الإنساني.

تزودنا التفاصيل بإيماءة مفاجئة، وردة فعل غير مألوفة. وتبني التفاصيل طبقات للمعنى. ومثلما الأمر في الرسم، يمكن لإضفاء إضافة أو حذف بسيط أن يمنحنا تنويعات على استجاباتنا. وبدلاً من الخطوط العريضة والمسطحة للتشخيص، والموجودة في أنماط الأداء الأحادية، فإن أداء التفاصيل الدقيقة يخلق ضبابية يستطيع المرء من خلالها التقاط كثير من عناصر الشخصية. إنها تخلق شخصية غامضة، ذات ردود فعل متعددة الأبعاد.

يجب أن يركز الممثلون الساعون إلى تزويد تشخيصهم ببعض التفاصيل الدقيقة ليس فقط على الاستجابات الواضحة للظروف، ولكن على الاحتمالات للاستجابة لأي محرض. على سبيل المثال، فإن أي فعل إيجابي له بديل سلبي. الإيمان موجود لأنه تم التغلب على الشك.. للحظة. الخوف، الحرج، التردد: إن الممثل الذي يؤدي أو يلعب لحظة معقدة لفعل إنساني يجب أن يقرر فيما إذا كان عليه أن يكشف الملامح الإيجابية والسلبية لتلك اللحظة من أجل إضافة تفاصيل على تشخيصه. خلق جيمس ميسون في فيلم «لوليتا» أداءً لا يبارى من حيث التفاصيل. جاء تشخيصه لدور المثقف (هامبرت هامبرت) موشحاً بجانب نفسي متوعك. إنه لا يني عن أن يفاجئنا، ينفرنا، يبهجنا، أو يثير اشمئزازنا.

يكمن مفتاح آخر للتفاصيل الدقيقة في الغموض والأسرار التي يخلقها الممثل. عندئذ، تفاجئنا الشخصية باستمرار، وتمنحنا بصيرة حول السلوك،

وتنشد ترنيمات للروح. تتبع التفاصيل الدقيقة من معرفة لعلم النفس الإنساني، وهي معرفة يمكن للممثل الحصول عليها إذا لعب ضد ردود الفعل الواضحة. لا يمكن أن يرتاح المرء من كل هذا بالدموع، فهنالك أحزان ثقيلة الوطأة أكثر من الدموع، وبالمقابل لا يعبر عن كل فرحة بالابتسامات. هناك أفراح أعظم من الابتسام. في فيلم «أغاثا»، عندما يطلب ستانتون قبلة من أغاثا، تلعب ريدغريف كل التفاصيل الدقيقة لتنامي العواطف والأفكار من خلال الطريقة التي تنظر بها نحو سانتون. يلمع على وجهها ضيق من جرأته، ممتزجاً بحيرة إزاء السبب الذي جعلها تبدو جذابة في نظره، وأيضاً بوعي بسيط لشعورها المتنامي بالانجذاب إليه. لا تستقر ملامحها أو عيناها لحظة واحدة إلا ويأتي تفصيل آخر ليرتسم عليها. تستطيع سمتا «البراعة والتفاصيل الدقيقة» معاً أن تتطورا عبر حسن تلقي الممثل للتنويعات في السلوك الإنساني. إنهما متصلتان بالتشخيص السينمائي، سواء كتقنية أم كفن. إن الممثل السينمائي الملتزم سيسيطر على تقنيته ويحولها إلى فن. يصف بيتر بروك تمثيل جان مورو على أنه «سلسلة لا نهاية لها من المفاجآت الصغيرة جدّاً». في الطبيعة الإنسانية، ثمة سلاسل بلا نهاية من ردود الفعل العاطفية التلقائية، ومن الاستجابات الجسدية الأكثر غرابة، مما بقدرة أي ممثل أن يبتدع. في ختام فيلم «إلزابيث»، تستخدم غليندا جاكسون إيماءة مفاجئة بشكل لا يصدق، لكنها صحيحة بالنسبة لشخصية تلك الملكة المعقدة. فبينما تنتظر موتها، تجلس على كرسي بعد وقوفها لساعات طوال، وتدخل إصبعها في فمها. تبقى الكاميرا مثبتة عليها وهي في تلك الوضعية لعدد من الثواني. إنها إيماءة غريبة ورهيبة ومفاجئة كليّاً من ملكة. نتيجة لذلك، نصبح أمام صورة قوية لملكة تقضي نحبها وقد فقدت قوتها. في واحدة من آخر لقطات الفيلم، تنتزع إصبعها من فمها، تنظر إليه، ثم تعيده إلى فمها. بتلك الإيماءة القوية وجدت جاكسون استعارة

مجازية لا تنسى عن العزاء الوحيد في وجه الإهانة الأخيرة، وتحقيقاً لرغبة في قياس حرارتها العاطفية في خضم المحنة، وتعبيراً عن حقيقة الكارثة التي تتلخص في أنه مهما كان الإنسان في حياته عظيماً، فإنه في مواجهة الموت ليس سوى جسد بشري.

مساعدات لخلق الشخصيات

يجب على كل عمل ممثل أن ينتهي إلى صورٍ مجسدة قوية للشخصية. يستطيع الممثل أيضاً أن يلتفت إلى الأدب كي يحصل على وصف للسلوك. في روايته «بورن بروكس»، يكتب توماس مان فقرات يصف فيها الاستعراض الجسدي للذات، وجميعها قد تكون مفيدة للممثل في دراسته للسلوك الإنساني. على سبيل المثال، يمكن لذلك الوصف لأفراد أسرة مدنية ثرية أن يصبح قاعدة لحركة شخصية ما: «ثم ينتزع نظارته – وهو يعلّق ثلاث نظارات بأسلاك طويلة تتشابك مع بعضها بعضاً فوق سترته البيضاء – ويثبتها فوق أنفه، ويجعده لكي يجعلها تثبت عليه، وينظر إلي بفم مفتوح...» أو «كان توني صامتاً للحظة وهو يجفف دموعه. تنفست بحرص في منديلها، وضغطته على عينيها لتشفي الالتهاب...» أو «.. سيدة عجوز صغيرة سمينة ملتفة بشال تركي.. تختار باقة من الأزهار، تفحصها، تشمها، ثم تنتقد، تثرثر دائماً، مضطرة أن تمسح فمها بمنديلها». بهذه الكلمات الوصفية يتوفر لدى الممثل تفكيك لنشاط سلوكي لحظة فلحظة، من المهم أخذه بعين الاعتبار حين يكون لديه وقت محدد لإنجاز الفعل. إذا كان المخرج سيستخدم خمسة وعشرين قدماً من فيلم خام ٣٥ ملم في تصوير اللقطات، فإن لدى الممثل ست عشرة ثانية ليكمل فعله. إن وصفاً من عمل لتوماس مان، أو من رواية روس مكدونالد «المطرقة الزرقاء»: «ولكن عينيها كانتا في تركيز طويل الآن، وهما تنظران إلى الوراء نحو محيط حياتها..» وهذا يعطي الممثل عملاً محدداً ليقوم به، ويمكن تطبيقه على عدة أدوار. عندما يصبح الممثل أكثر كفاءة في ردود فعله الجسدية حسب

أوصاف الروائيين، فسيجد من السهولة بمكان أن يملأ زمن عرض الفيلم بسلوك مثير للاهتمام.

إن الارتجال مساعد فعال لخلق الشخصية، شريطة أن يتجنب الممثل أية استجابة نمطية للمواقف. خلال التدريب على الارتجال، من المهم أن يعطى الممثلون شيئاً محرضاً يفاجئهم كي يستجيبوا بشكل جديد، ربما كان أكثر براعة. إن إيجاد طرق جديدة للتلقي والهضم والاستجابة إزاء مادة المشهد من صراع وفعل هي جميعاً أجزاء من عمل الممثل. يجب على الممثل أن يكتشف بشكل كامل كلاً من هذه المواقع الثلاثة: التلقي، الهضم، الاستجابة. إن غياب أو مقاطعة فعل من هذه المواقع الثلاثة سوف يحطم نسق المصداقية والإقناع. والممثل الذي يمثل في فراغ، دون أن يتلون حسب ما تقول أو تفعل باقي الشخصيات تجاهه، سرعان ما يبعث الملل لدى الجمهور.

يمكن للارتجالات أيضاً أن تستنبط معنى من الحوار والفعل. إن استخدامها يسبر فيما إذا كان الحوار يعبر مباشرة عن العواطف، أم إنه طريقة لإخفاء المشاعر. ومن أجل أن ينجح ارتجال ما، يجب على الممثل أن يفهم ذهنيّاً خلفية الشخصية، مكياجها العاطفي، وضعها الاجتماعي، مستواها الاقتصادي، دوافعها الداخلية وتوضيحاتها الخارجية. من هذه القاعدة، يتواصل الممثل مع كل ارتجال، نظراً لكونه تخيل عدداً من الطرق التي لا تستجيب فيها الشخصية.

عندما سئل جون هيوستون في مقابلة عن الميزات التي تعبّر عن الممثل السينمائي الممتاز، تضمن جوابه التالي: «الظلال التي يمنحها الممثل لخطوط شخصيته، حسن توقيته، سيطرته على نفسه، معرفته بالكاميرا وعلاقته بها». إن الظلال التي يمنحها الممثل لخط ما يجب أن تكون عضوية بالنسبة للظلال الداخلية لعاطفة تملي سطور الحوار. إذا كان التظليل ينتجه الصوت تقنيّاً فحسب، فالتأثير على الشاشة يصبح أجوف. عندئذٍ، يبدو الممثل مثل منزل مكتمل البناء، لكن أحداً لا يقطنه.

يمكن أن يدل التوقيت على قدرة الممثل على توزيع الكلمات والأفعال الملائمة حسب المسافة والزمن اللذين تتيحهما الكاميرا. إذا وجب على الممثل أن يدخل إلى الغرفة، يعبر من خلف الأريكة، ويجلس بجوار شخصية أخرى، فإن عليه أن يمتلك القدرة على توزيع الكلمات في نصه لتلائم ذلك الفعل. من الواضح أن الممثل لا يدخل، ثم يقول الكلمات، ثم يؤدي الحركة، وإنما يجب عليه أن يوافق بين الحوار وبين الفعل الحركي. ربما يكون باستطاعته أن يجد مكاناً لوقفة قصيرة، ولتضمين إيماءة ما، ثم يتابع طريقه نحو علامته النهائية عند الأريكة حيث يحتاجه المخرج. يتطلب مثل هذا التوقيت مقدرة على الإسراع ببعض الأفعال، أو إبطاء بعض الأفعال أو الكلمات بهدف إحراز مجال أكبر للحركة خلال الثواني القليلة المتاحة.

يشير التوقيت أيضاً إلى الإيقاعات الداخلية المتضمنة في تطور العاطفة والفعل. كل عاطفة ولها إيقاع، لها تطور منطقي من درجة إلى تالية. إن الممثل الذي يمتلك غريزة طبيعية للتوقيت السليم سيتبع جميع الدرجات بالتسلسل. بعض الممثلين سيقفز عدة درجات، تاركاً بعضها الآخر. ربما يكونون كثيري الخوف من السماح للعاطفة أن تتبع مجراها. وكما يمكن للممثل أن يعجّل بإلقاء سطور حواره، فإنه قد يعجّل بعواطفه، فيشوش واقعية الفعل. يجب على الممثل أن يتعلم كيف يدع الأمر يحدث دون تدخل من ذاته.

انطلاقاً من فكرة عامة حول الطراز الذي تنتمي إليه الشخصية، يتحرك الممثل نحو تحليلٍ أكثر دقة لحاجات تلك الشخصية، ثم أخيراً نحو تفهمٍ لأية عراقيل تمنعها من الوصول إلى أهدافها وتحقيق حاجاتها. إن إضفاء عقبة على تمثيل شخص ما يغني ويعمق تفسير الشخصية. بالنسبة لتشانس غاردينر في فيلم «التواجد هناك»، تنجم عن كل تجربة عقبة ما. لعب سيلرز العقبات في تفاصيل حواره مع (ريتشارد بيسهارد) كمسؤول روسي رفيع المستوى. إن شخصية تشانس – كما لعبها سيلرز – تحاول أن تقرأ الشفاه لتفهم معاني

كلمات بسيطة. إنه يبتسم إذا ابتسم الروسي، ويقلد السلوك الذي يراقبه، سواء رآه على التلفزيون أو من قبل شخص آخر. في مشهد ثانٍ مع عالم زنجي في الطب، يحاول غاردينر أن يقرر فيما إذا كان العالم هو (رافائيل) الذي يحمل له رسالة. وخلال نظرات قليلة يكشف سيلرز صراعه مع منطق أعوج:

- زنجي أعطاني رسالة لرفائيل.
- كل الزنوج يعرفون رافائيل.
- هذا الزنجي يمكن ألا يعرف من هو رافائيل، بل يمكن أن يكون هو نفسه رافائيل.

فقط بعد مواجهة هذه العقبات في عمليات تفكيره، يطرح غاردينر السؤال على العالم الزنجي: «هل تعرف رافائيل؟»

إن شخصية تعاني الملل لا يكون أداؤها واقعيّاً إلى أن يلاحظ الممثل أن الملل ليس حالة سلبية. الفعل، والعقبات أمام تحقيق الفعل، لهما شأن. إن الشخص الملول في حاجة لأن يتسلى، ولا يستطيع. إنه يتمنى أن يصبح مهتمّاً بشيء ما يريحه من الكسل، ويكتشف أن شيئاً لن ينفع. كي يصبح التمثيل مؤثراً، يجب على الممثل أن يلعب الحالتين أكثر من أدائه للنتيجة النهائية، أي للوضع الملول. إن شخصية لا تصغي يجب أن ترى وهي تقرر عدم الإصغاء. الفعل الأكثر إثارة للاهتمام هو تجنب البكاء، أي إن الكفاح ضد نزعة البكاء أمر نشط وفعال، أما النحيب فيزيل التوتر فوراً.. وينتهي المشهد.

يجب على الممثل ألاّ يلعب ما ترغبه الشخصية، ولكن يجب أن يلعب أيضاً الصراعات التي تمنع الشخصية من الحصول على ما ترغبه. إن الصراع هو جوهر الفعل الخلاق. يجب أن يجسّد كل نمط من الصراع في إيماءة جسمانية بالنسبة للممثل السينمائي الذي ستنعكس صورة شخصيته في سلسلة من اللقطات القصيرة والزوايا المتعددة. من المهم أن يجد الإيماءات

البارعة الصحيحة التي تعكس عناصر شخصيته وصراعه بسرعة وخيال. في فيلم «راشيل.. راشيل»، تعقد البطلة مشدها وهي في طريقها إلى المدرسة، وعلى الفور تتضح من هذا شخصيتها. باختيارها حركة تفعلها معظم النساء على انفراد، وقيامها بها في موقف عام، فإن (وودورد) تسبغ على راشيل صفة السذاجة. إننا نراها أيضاً تبحث حولها كما لو أن الأمر لا يعنيها، متفحصة فيما إذا كان أحد قد لاحظها. يخزن الجمهور هذه المعلومة، ويحملها معه إلى المشهد التالي، حيث أصبح مستعدّاً لتلقي مزيد من المعلومات عن الشخصية.

من غير المحتمل أن يستطيع الممثل تحليل أفعال الشخصية التي يؤديها دقيقة فدقيقة، إلا إذا كان يعرف التأثير الكلي للشخصية التي يلعبها. إن تجسيد الصراع هو من الدعامات الأساسية للتمثيل السينمائي. وبمجرد أن يقرر الممثل الطابع العام للشخصية، يجب أن يحرض تلك العقبات لتعترض رغبات الشخصية وحاجاتها، كما يجب أن يبحث عن الفرص ليمنح الشخصية ازدواجية في الأهداف والنوايا، وذلك ليجسّد الكفاح من أجل الحياة وراء الشكل الخارجي للشخصية. إنه لأشد إثارة بكثير أن نرى الصراع داخل الشخصية من أن نرى فعلاً داخليّاً بلا عقبات.

نظراً لكوننا رأينا شخصية (وودورد) كإنسانة غير مرتاحة في ثيابها، فإننا نرى مشهداً لاحقاً يكشف عدم ارتياحها لملابسها. تقدم راشيل مقبلات لأصدقاء والدتها. يبدو شكلها الخارجي، بإيماءاتها وإلقائها الطفولي، كأنها تطلب رضا الوالدين، بينما يكشف وجهها عن احتقار داخلي وضيق تشعر به إزاء الاستجابة بطريقة طفولية. تصل هذه السمات إلينا بشكل فوري، وبينما نلاحظ خصلة، نحدس بالأخرى، ثم نراها تنزف على السطح. هذا ما يجعل الشخصية مركبة، ويشجع المشاهد على الاستجابة بتعقيد أكبر.

في فيلم «التانغو الأخير في باريس»، يعرض مارلون براندو دراسة معقدة لرجل جرحه عدم إخلاص زوجته. لقد فضّل معظم النقاد أن يركزوا

على إحدى ملامح شخصيته – وهي ردة الفعل الجنسية لألمه – وركز المشاهدون على استكشاف الجانب الجنسي المتحرر لديه. إن منظر وجه براندو، حين لاحظ الجار لابساً نسخة طبق الأصل من برنس حمامه، كانت بارعة ورشيقة، رغم أنها لم توصل لنا فحسب ملاحظته أن ذلك الرجل كان عشيق زوجته، ولكنها أوصلت إلينا أيضاً قراره بأن يخفي تلك المعرفة والألم الذي سببته. في فيلم «أغاثا»، تبدو استجابة فانيسا ريدغريف لجملة نانسي نيل «هل ألغي كل شيء؟» توحي بنظرة واحدة لاتدوم أكثر من خمس ثوانٍ على الشاشة أنها تشك في كون (نيل) كانت على علاقة بزوجها.

يجب على الممثل السينمائي اكتشاف ما أسماه بودوفكين «الواقعية»، أي الصدق في السلوك، البراعة وتعدد وجوه التصرف. «في الفن»، كما يقول بودوفكين، «نصطلح على تسمية الصورة واقعية إذا كانت إعادة تجسيد لواقع موضوعي مصوّر بأقصى الدقة. وأقصى الوضوح، وأقصى العمق، وأقصى التعقيد».

في سلوك (وودورد) في دور راشيل وهي تخدم أصدقاء أمها، وفي سلوك (براندو) في دور بول وهو يجلس بجوار فراش زوجته المتوفاة، وفي نظرة (ريد غريف) إلى (نانسي نيل)، نرى استكشاف هذه العناصر. مثل تلك التجسيدات المؤثرة للواقع تستدعي قدرة الممثل لملاحظة التغييرات الصغيرة في الآخرين عبر ملامح الوجه المعبرة عن الفكر والإحساس، ويصنف الممثل ويحفظ هذه الملاحظات لتكون جاهزة للاستخدام الفوري، إذ عليه أن يكون على أهبة الاستعداد لينتزع مثل هذه الاستجابات من ذاته، وأن يكون واعيّاً لأفكار ومشاعر مشابهة في نفسه، وأن يعرف الطرق التي يتم التعبير بها بوجهه. من الأساسي أن يفهم الممثل الفروق بين طريقته في التعبير وطرق الآخرين. انطلاقاً من هذه الفروق، يستطيع الممثل أن يبدأ تفهم شخصيته، ومن ثم توصيلها.

إن حقيقة الفعل الجسدي هي الأسهل للفهم والاستيعاب. خلال تحضير (ليليان غيش)، على سبيل المثال، لدورها كفتاة صغيرة تموت بمرض السل في فيلم «البراعم المهشمة»، لم تشرب ماء أو سوائل ليومين كاملين، وحشت فمها بالقطن، لتحصل على السمات الجسمانية القصوى، وعلى تأثيرها على الشخصية: تلك من الطرق السريعة لفهم الشخصية. أما (آن بانكروفت) فركبت معصوبة العينين على عربة الجبل الروسي في مدينة الملاهي كي تحضّر نفسها لأداء دور (آني سوليفان) العمياء في فيلم «صانعة المعجزات». إن الإنطباعات التي تلقتها من هذه اللعبة ستبقى معها بحيوية أكبر من أي تحليل ذهني لتأثيرات العمى، ذلك لأنها خاضت التجربة مباشرة بجسدها. إن الممثل الذي يعدّ جسمه وذهنه مثل كومبيوتر، ويحتفظ بالمعلومات عن وعي، سيتوفر لديه حيز أكبر من الخبرات يمكنه أن يستدعي منها عند تصويره أية شخصية، أكثر من الممثل الواعي بتحيز لرصيد ذاكرته النفسية الذاتية فقط.

إن فهم الحقيقة العاطفية أمر أكثر تطلباً لحساسية الممثل، إذ يجب أن يكون أشبه بآلة تغذيه بالتفاصيل. كما يجب على الممثل أن يكون قادراً على التعاطف مع مشاعر الآخرين، وأن يسجّل أبرع التغييرات في العواطف، وهو ما يتكشف في تعبيرات الوجه وإشاراته. يجب على الممثل أيضاً أن يمتلك حدساً بالمعنى وراء تلك التغييرات الدقيقة، سواء كانت مصممة لتخفي المشاعر الحقيقية، أو لتحجب أفكاراً أخرى. ثم يجب عليه أن يكون قادراً على إعادة خلق هذه التغييرات، مستخدماً وجهه وجسده. ينسخ الممثل هذه اللحظات والتعبيرات من خلال التمارين ولغة الجسد التي يلاحظها، مثلما فعلت آن بانكروفت. يجب على الممثل، إذن، أن يستخدم جسده ليطبع أفعاله على ذاكرته النفسانية. الملاحظة وحدها ليست كافية، فعن طريق الفعل يحرز الجسد الانطباع اللازم.

قال لورنس أوليفييه إنه بمجرد أن يجد الأنف المناسب أو الحاجبين للشخصية التي يلعبها، يستطيع باقي جسده وذهنه أن يندمج في تلك الصورة الجديدة. وكمثال متطرف على ذلك، اكتسب روبرت دو نيرو ستين رطلاً لكي يؤدي دور الملاكم (جاك لاموتا) في فيلم «الثور الهائج». إن الممثل يدع كيانه الجسدي يمتص الشخصية الأخرى. يمكن أن تقارن العملية بتعلم ركوب الدراجة الهوائية، فأنت لا تتعلم الركوب عن طريق تخيله، ولكن يجب أن تقوم به. وبمجرد أن يؤدى الفعل جسديّاً (أو تعيد خلق وتخيل سماته) يستحوذ جسدك معرفته.

إن الدراسات الحياتية، واللوحات والصور، يمكن أن تكون نقاط الانطلاق لولوج ظلام التشخيص. يجب أن يستخدم الممثل أية طرائق مؤثرة ليشغّل خياله ويبدأ بإقامة صلات عاطفية مع الشخصية. إن ارتجال موقف غرفة طفل يمكن أن تعيش فيها الشخصية أو استخدام صورة حيوان لتجسيد سلوك الشخصية قد يضيفان عناصر جديدة ومثيرة للاهتمام بالتشخيص.

يمكن أن يركن الممثل إلى عدة مشيات متباينة إلى أن تبدو واحدة منها صحيحة للشخصية، أو يمكنه أن يستكشف نسق استجابات الشخصية للآخرين: التحدث إلى من هو أدنى مرتبة، وإلى من هو أعلى، أو إلى شخص مساوٍ في المرتبة. كما يمكن أن يقدّر كمية الفراغ التي تشغلها الشخصية: طريقتها في التحرك داخل غرفة، أساليبها في الجلوس، الأوضاع المتباينة لجسمها في مناخات معينة – كلها قرارات يجب على الممثل أن يتخذها من خلال تجربتها. ليس كافياً بالنسبة للممثل أن يتخيلها. يجب أن يكون قادراً على القيام بها، متيحاً لجسده أن يخبره إذا كانت صحيحة، أو قريبة من الصحة، أو خاطئة كليّاً. بالصورة المثالية، سيقوم المخرج بتعديلات على نتائج تلك التمارين، مستخدماً عناصر معينة مميزة عن الآخرين، متكيفاً ومقولباً التفاصيل الجسدية بحيث تبدو عاكسة للشخصية بشكل عفوي. تخدم

التمارين بصورة مزدوجة: إنها تشحذ قدرة الممثل على تغير سلوكياته، وتلقي الضوء على الخصال الداخلية والخارجية الغريبة عنها.

من أجل إعداد نفسه لمواجهة متطلبات نص ما، يجب على الممثل السينمائي أن يروج سجلاً أو سلوك وعادات البشر. إن ملاحظة وإعادة خلق أنماط من السلوك مختلفة عنه توسع من قدراته الجسدية والعاطفية. كلما زادت إيضاحات الفكر والشعور التي يستدعيها الممثل في مشهد ما، يستمتع بالاختيار بينها في عملية خلق الدور، وهذا يسري على السمات الجسمانية والذهنية. يجب على الممثل دائماً أن يشك بقدرته على الخلق السليم لأي فعل، لأن هذا الشك يجبره على أن يستكشف استجابات مختلفة، ويسعى إلى واحدة بعينها، هي الأفضل والأكثر ملاءمة للشخصية. يكبح هذا الأمر الممثل من الإسراف في تعلم أسلوب ذاتي للاتصال عبر دور معين. لكل ممثل سلوكه النفساني الخاص به، والمؤلف من أفعال جسدية وسلوكيات تعبر عن تعقيد حياته النفسية. إن مجموعته المحددة من الإيضاحات السلوكية ستلائم بشكل مثالي دوراً واحداً. أما من أجل باقي الأدوار، فيجب على الممثل أن يقوم بتعديلات على سلوكه الخارجي والداخلي، ويجب أن يكون قادراً على القيام بتلك التغييرات تماماً كما يغير لون شعره كباروكة. من الأساسي للممثل أن يظهر مرتاحاً ومسترخياً وطبيعياً في مجموعة جديدة من الحركات النفسية وردود الفعل السلوكية. كي يؤدي داستن هوفمان دور (راتسو) في فيلم «كاوبوي منتصف الليل» على سبيل المثال، لم يكتف بتبني طريقة معينة للمشي، لكنه غيّر صوته أيضاً. كانت الغنة وأسلوب الكلام والصوت الأجش لدى الحديث ممتزجة بصورة مثالية مع تعبيراته الجسدية الأخرى التي تجسد الشخصية. في دور (والس ستانتون) في فيلم «أغاثا» نجد هوفمان قد

استحضر صوتاً متقطعاً، وعلى وتيرة واحدة للكلام. في الفيلمين، كان اختيار داستن هوفمان للسلوكيات الخارجية ملائماً تماماً وطبيعيّاً للدورين المتباينين.

يجب على الممثل أن يطور سجلاً ذاتيّاً قائماً على ملاحظة الطرق غير اللفظية التي يتواصل بها الأشخاص مع بعضهم بعضاً. يجب أن يتوحد مع المعاني والدوافع الداخلية الكامنة وراء الأفعال الجسدية، وأن يصبح حساساً لتأثيراتها على الآخرين. إن السلوك غير الكلامي مهم للغاية في السينما، وإن القوة الجسدية للفيلم، وقوة اللقطة القريبة، يرفعان أثراً الإيماءة غير الكلامية. فكيف يمكن للممثل أن يطوّر براعته في خلقٍ حافل بالخيال، وسلوك عضوي غير كلامي؟

- عبر الارتجالات المعتمدة على قصة الشخصية.
- عبر استعادة تجارب ذاتية من الماضي، هي بمثابة ذكريات حيوية. ومن خلال هذه الاستعادة، يجب على الممثل ألا يمعن في المشاعر المثالية، إنما في التفاصيل الجسدية المحيطة بالتجربة، لون جدران الغرفة، درجة الضوء، ونسق الحركة في تلك التجربة. في حياة كل ممثل هناك أنساق قوية للسلوك تظهر عند الأزمة. إن ألفة الممثل لهذه الأنساق السلوكية في حياته الخاصة ستجعله أكثر حساسية لملاحظتها في حيوان الآخر.
- ملاحظة سلوك الحيوانات قد تمهد لارتجالات قائمة على سلوك الحيوان، واستجاباتها الأصيلة والمفاجئة عبر إيماءات يمكن للممثل استخدامها في التشخيص. إن لسكون أفعى توشك أن تنقض، على سبيل المثال، أو لأنين مجموعة قرود شمبانزي حول قرد ميت، يمكن أن تترجم إلى سلوك إنساني مثير للاهتمام.
- لعب مضمون المشهد ومحتواه ببساطة، أكثر من لعب جوانبه الخارجية.
- التركيز على لقطة ختام الفعل في كل مشهد أكثر من أساليب ووسائل التعبير.

- تطوير تيار متصل للتفكير عن طريق تلخيص الحوار والأفكار الكامنين بين السطور.

يتطلع الممثل البارع إلى إيجاد منطق وراء أفعال الشخصية، ويتخيل سلسلة من الأفعال الجسدية التي يمكن أن تستخدمها الشخصية لتحقيق غاياتها. ما هو الهدف؟ الهدف هو: فعل جسدي ذو دوافع نفسية للشخصية، وهو ما يتضمن أفعالاً ذهنية في اتخاذ القرارات والأحكام والتقويمات. يجب على الممثل أن يجيب على التساؤلات عما ترغبه الشخصية، لماذا ترغبه، وكيف يمكن أن تحصل عليه، وذلك قبل أن يحصل على فهم شامل لهدف الشخصية. إن التركيز يجب أن يكون على الفعل، وليس على الشعور، فخلال قراءة النص، بل وإعادة قراءته، يجب على الممثل أن يولي الاهتمام لعناصر مثل:

- ما الذي تفعله الشخصية؟
- ما الذي تقوله الشخصية للآخرين، سواء فردّياً أو لمجموعات؟
- ما هي الأفعال التي تقوم بها الشخصية خلال القصة؟
- ماذا يقول الآخرون عن الشخصية، سواء لها أو لباقي الشخصيات؟

يجب على الممثل السينمائي أن يكون قادراً على التعبير عن ردود فعل مختلفة، مستعرضاً جميع التفاصيل البارعة الدقيقة مع كل استجابة، محتفظاً بتلك الاستجابة دون تشتيت تأثيرها طوال الزمن الذي يختاره المخرج للاحتفاظ باللقطة القريبة. في بعض الحالات تصبح حتى رفة العين محوراً للتأثير. من أجل تحقيق النجاح، على الممثل أن يلغي الممتلكات الميكانيكية والذاتية المحيطة به خلال التصوير، وأن يركز على الاستجابة الصامتة للحوار الكامن بين السطور.

إذا كان الممثل موضوعي الأداء بصورة كافية، فإن بمقدوره أن يتعلم أكثر عن طريق مشاهدة نسخ التصوير الأولية لما يصوره في كل يوم. هل

ظهر مركز التفكير في اللقطات القريبة؟ هل يجلس ويقف بشكل طبيعي إلى جوار الشخصيات الأخرى، أم أن لديه نزوعاً للميل نحو الكاميرا بدل أن يدع الكاميرا تركز عليه كممثل؟ هل يبذل جهداً ليتوجه نحو المايكروفون من أجل إيصال صوته؟ ثمة خطر من مشاهدة النسخ الأولية للفيلم مفاده أن يصبح الممثل «مراقبّاً لذاته» وعمله خلال الأداء أمام الكاميرا. في خضم خلق شخصية أو تطوير أداء، يصبح الممثل شديد الهشاشة والحساسية، خاصة إزاء أي تعليق عن عمله، سواء كان نابعاً من تحليله الذاتي أو من تعقيب شخص آخر له علاقة بالفيلم. أحياناً، يمكن للمخرج عن طريق مديح أو إيماءة ما إن يهيضون جناح الثقة لدى الممثل، ويخمدون تلقائيته بسبب مراقبته لذاته حول نقطة معينة. نتيجة لذلك، قد لا يستطيع الممثل أن يكرر ما أعجب المخرج. يجب على كل من المخرج والممثل أن يتذكر أنه في هذه المرحلة من الأداء يوازن الممثل بين روحه وروح الشخصية عن طريق تقييمه الموضوعي لعمله. يحاول الممثل أن يبقي الناقد محتجباً، بينما يقوم بالأداء فعليّاً. إن أي تعليق -وخاصة المديح- يخل بتوازنه. يخاطب الناقد واجهة الوعي عند الإنسان، ومن ثم فإن الجانب التكنيكي عند الممثل يهيمن عندما يحاول إعادة إحراز تأثير معين. إذا راقب الممثل النسخ الأولية للتصوير، وبقي دون تأثير بالناقد أو التقني داخله، يستطيع أن يستفيد من التحليل الموضوعي لأدائه.

إن فحص النسخ الأولية للتصوير من أجل اكتشاف أي من عناصر التشخيص تم إحرازه يمكن أن يساعد الممثل على إيجاد الإيقاعات في دوره. الإيقاع هو ما يحقق المستوى النوعي في السينما، سواء في التشخيص أم في القصة. إن أجزاء الفيلم تمنتج مع بعضها لإعادة خلق تدفق الحياة بشكل إيقاعي، وعرض صراعاتها وأفعالها. سيقوم المخرج والمونتير باختيار لقطات وزوايا معينة كي تسبق أو تتبع لقطات أخرى. أفضل المخرجين هم

الذين يقومون بأفضل الخيارات - وهذا يعني تجاور اللقطات الذي يدفع المتفرج باتجاه عاطفة ما، والاندماج مع القصة والشخصيات. عادةً، لا يملك الممثل سيطرة على عملية الاختيار هذه، وعليه الاعتماد على حس المخرج والمونتير بالتوقيت، وحدسهما حول أين بالضبط يجب أن يقطعا على الممثل، أو يحافظا على صورته في وضعية سكون. ويعتمد الممثل عليهما لحماية العلاقة بين اللقطات في كل لحظة من أدائه لمجمل الشخصية. يمكن أن تمنح النسخ الأولية للتصوير الممثل شيئاً من الهداية حول اختيار الاتجاه الذي يجب أن يسعى إليه في تشخيصه، وحول فهم الطريقة التي يعرض فيها المخرج شخصيته للمشاهدين.

كان بودوفكين متشدداً جداً في كتابه «التمثيل السينمائي» بشأن السماح للممثلين أن يساعدوا في مونتاج الفيلم. في الجوهر، يتعاون الممثل والمخرج والمونتير على أمر كقطعة موسيقية. ومثل التأليف الموسيقي، بتكرار النغمات الأساسية والفرعية، يجب على الفيلم أن يؤكد بدقة تامة علاقة كل جزء منه بالآخر. بالتأكيد، يمكن لممثل حساس أن يسهم في تحديد العلاقة بين لقطة وأخرى، وفي تأثير الحركة بين لقطة وثانية. ربما لا يتم تشجيع الممثل والسماح له بالمشاركة في المونتاج بسبب عدم إدراك الممثلين السينمائيين معلومات كافية عن جماليات المونتاج. وغالباً، لا يهتم الممثلون بتحمل هذه المسؤولية، أو لا يعدّون مؤهلين من قبل المخرج والمونتير.

يمكن للنسخ الأولية للتصوير أن تكون قيمة للممثل في تحديد وضعية وتأثير عناصر هامة مثل الأزياء والماكياج. طبعاً، سيكون الممثل قد توصل إلى ماكياجه مع الفنان المختص قبل الشروع بالتصوير، خصوصاً إذا كانت هناك تغييرات في تقدم السن، أو حاجة لتشبه الممثل بشخصية مشهورة. ومنذ أن أعرب إنغمار برغمان عن إيمانه بأن الإبداع في السينما يبدأ من الوجه الإنساني، فإنه يستخدم دائماً حركة الكاميرا ليعطي أكبر تركيز وقوة ممكنين

لتعبير الممثل. ومهما كان الماكياج الذي يستخدمه الممثل، فأن من المهم أن يعكس الشخصية التي يحاول تطويرها أمام الكاميرا. أكثر من ذلك، من الأساسي أن يتكيف تعبير الممثل وأسلوب تعبيره مع حاجات الشخصية، وكذلك مع متطلبات الكاميرا.

فلسفة «الزن» الروحانية في التمثيل

يعدّ اليابانيون الفن اللغة الشكلية للروح الإنسانية، والتمثيل هو اللغة الشكلية للروح الإنسانية. بالفعل، فإن كثيراً من السمات الروحانية الخاصة بالفن الياباني يمكن أن تستخدم أيضاً كأساس للممثل ودوره. يورد مارفن زيمرن في مقالة نشرت في مجلة «الفيلم» سبع سمات لفن «الزن»، وهي: عدم التماثل، البساطة، العراقة، الطبيعية، الكمون، اللاتقليدية، الهدوء. إن الممثل يلجأ إلى استخدام صورٍ كي يحرض مخيلته على اختيار تفاصيل مفيدة لتجسيد الشخصية، وسمات «الزن» هذه تساعده في بداية عملية التخيل على منحه الثقة من أن شخصيته تملك وجوهاً متعددة.

عدم التماثل:

لا توازن أو انسجام في الأحجام - الأمر الذي يفترض أن يقود الممثل لاكتشاف أولاً وقبل كل شيء كم هي شخصيته مركبة. لا توجد شخصية مكونة من خصلة وحيدةٍ فحسب: إن تصوير القديس يجب أن يتضمن سمات غير قدسية، والفارس البراق يجب أن يمتلك صدعاً في دروعه. مع كل دور، من المثير للاهتمام بالنسبة للمثل، وأيضاً للمتفرج، أن يرى الجانب المعاكس لخصلة الشخصية الرئيسة. حتى عندما يستخدم ذاته للعب الدور، يجب أن يكون الممثل منفتحاً تجاه إحباطاته، وتجاه الخصال المعاكسة للصورة التي يسعى النجم أن يكون عليها.

البساطة:

البساطة في التمثيل السينمائي هي حذف كل التفاصيل غير ذات الأهمية أو الصلة. يعمل ذلك على تخفيف حجم وعظمة التمثيل للكاميرا

إلى منهج حميم وطبيعي، كما يشمل اختيار السمات الجسدية والذهنية والعاطفية الأساسية فقط. حتى الممثل الذاتي يجب أن يكون واعياً أنه يمكن أن يصنع كاريكاتيراً من ذاته إذا لم يلتقط ويختار من بين سلوكياته الذاتية حسب كل دور.

العراقة:

تعبر سمة العراقة في «الزن» عن نفسها في الفن كنظرة هادئة إلى الحياة. في التمثيل، يجب على كل ممثل أن يبدو مسترخيّاً ومرتاحاً في البيئة التي سيجد نفسه فيها، وفي الشخصية التي طورها الكاتب والمخرج. يجب على الممثل أن يستجيب للفعل بصورة طبيعية. إن الراحة التي تنجم عن استجابة الممثل العضوية للمحرض البيئي، للصراع وللفعل، تولّد راحة لدى المشاهد أو المتفرج.

الطبيعية:

الطبيعية أساسية في فن التمثيل السينمائي. يجب ألا نرى في أي وقت من الأوقات أي توترٍ على الممثل خلف ظاهر شخصيته، كما يجب ألا نكون واعين في أي وقت من الأوقات أن الممثل يشير إلى الأشياء موضحاً بدلاً من أن يمر بالتجربة بصورة مرئية. أي قسر للعاطفة سيكون واضحاً، وأي تعليق على الموضوع أو الملهاة سيقرأ مع أفعال الشخصية. في السينما يجب على الممثل أن ينظر في عيني الممثل الآخر، ويتواصل معه، وليس مع فكرة ما تملكها عن الشخصية التي تلعبها. راقب زميلك جيداً بحثاً عن أية علامات تركها تأثير أفعالك. حاول أن تفاجئه، ودع ردود فعله تؤثر عليك.

الكمون:

يكشف الكمون في الفن «جنة مطلقة في بركة». مثل تحريك إصبع غليندا جاكسون في فمها خلال مشهد الموت في فيلم «إليزابيث ر.» أو تحية مارلون براندو وهو متدلٍ رأساً على عقب عن متن حصانه في فيلم «فيضان

الميسوري»، يجب على الإيماءات أن تقول شيئاً أكبر من الفعل الجسدي الواضح المطلوب. يجب أن توصل الإيماءات احتياجات الشخصية، أو ما ترغب بإيصاله بصورة غير واعية. يجب على الممثل أن يتعلم إخفاء حاجات الشخصية كلما كان ذلك ممكناً، وأن يخفي مشاعره الحقيقية. ويجب عليه أن يجد وسائل لكي يفشل في هذه التغطية أيضاً، ليسمح لحاجاته ورغباته الخفية أن تطفو وقتيًّا على السطح.

اللا تقليدية:

عوضاً عن محاولة ابتداع نسق سلوكي مبني على السبب والأثر، يجب أن يكون الممثل السينمائي منفتحاً تجاه تلك اللحظات غير التقليدية والغريبة للسلوك، وتلك الاستجابات الحساسة التي يقوم بها الممثل دون تحضير. حتى الوقوع في أخطاء يمكن أن يكون نعمة، لا نقمة. وكما يقول النحات إيسامو نوغوشي: «المصادفة يمكن أن تكون مفتاح الإبداع».

الهدوء:

في كل فن، الهدوء يعني الانسجام. وفي التمثيل السينمائي هو الانسجام مع الشكل الخارجي، الحاجات الداخلية، التعبير الصوتي، الإيماءة الجسدية، العلاقة مع البيئة، الزي، الماكياج، ازدواجية الهدف التي تطوّر أداءً متماسكاً فيه خيال وقدسية.

إنها لميزة خاصة أن يكون المرء قادراً على استخدام جسده وصوته وذاكرته العاطفية وقدراته الذهنية لتفسير وبناء سمات إنسان متخيل. يتطلب هذا تركيزاً، استرخاءً، ملاحظةً، سيطرة جسمية وصوتية، بالإضافة إلى رغبة في أن يصبح الممثل شخصاً آخر لمدّة قصيرة من الزمن. يحتفظ بصور الوضع الإنساني من أجلنا على الأفلام، ويمكن للممثل أن يدرس مناهج تطوير شخصية في الفيلم من إيماءات «ديلسارت» المؤسلبة منذ الأفلام الصامتة المبكرة إلى الواقعية في «سينما الحقيقة» الحديثة. سيجد الممثل طرقاً

للتواصل مع الظروف النفسية الصحيحة لتحريض إيماءات بارعة واستجابات تلقائية. سينسى أنه محاط بآليات تقنية، وأنه يسعى لإعادة إنتاج جوهر الواقع للكاميرا بكبح واسترخاء معاً. سيستعير الممثل من تجارب ماضيه، من حدسه، من ذهنه وجسمه، من أجل تطوير وصقل فن الممثل السينمائي: فن كشف ما أسماه شكسبير: «بناء الذهن عن طريق الوجه».

* * *

المؤثرات الخاصة

يقتضي التمثيل في فيلم يستخدم المؤثرات الخاصة عدة تقنيات متخصصة. ربما يتضمن الفيلم تأثيرات خاصة ميكانيكية، أو تأثيرات متعلقة بالعدسات، وكلاهما ينجم عنه مشاكل تمثيل معينة. إن المؤثرات الخاصة الميكانيكية تحمّل الممثل عبئاً مباشراً، بما أن عليه أن يتكيف ويتعامل معها في فعله وردود فعله ضمن الديكور. أما المؤثرات الخاصة البصرية، فهي تنتج في مختبر وتضاف لاحقاً إلى نسخة الفيلم النهائية. تؤثر هذه المؤثرات على الممثل من خلال شيء مفقود في الديكور عليه أن يتعامل معه، بينما تضيف المؤثرات الميكانيكية الخاصة بعداً آخر للديكور.

في فيلم «غزاة تابوت العهد المفقود»، على سبيل المثال، كان على هاريسون فورد في دور إنديانا جونز أن يتفادى أسهماً ميكانيكية في واحد من مشاهد الفيلم المبكرة. في فيلم «سوبرمان»، يطير كل من مارغوت كيدر، لويس لين، وكريستوفر ريف (في دور سوبرمان) حول العالم. في الأستوديو، كان كل من كيدر وريف يطيران ميكانيكيّاً، سواءً مع بعضهما بعضاً أو منفصلين، في أوضاع تحليقهما خلال المشهد أمام شاشة زرقاء ما لبثت أن عكست عليها لقطات جغرافية بصرية لرحلتهما في الفضاء. كثير من مشاهد (إلك غينيس) في دور (أوبي وان كينوبي) في فيلم «حرب النجوم» صورت أمام شاشة زرقاء أو أشياء متحركة، واستخدم كلاهما كمؤثرات بصرية.

تتضمن المؤثرات الخاصة الميكانيكية خدعاً مثل سروج الأحصنة، أكياس الدم، المفرقعات، المطر، الثلج، والعواصف الرملية. إن السرج عبارة عن دعامة ميكانيكية تسند الممثل وتبقيه في وضعية لا يستطيع البقاء فيها

عادةً. جميع الناس يعرفون ما هو السرج، وما هو سلك التحليق المستخدم في كثير من العروض المسرحية (مثل ميوزيكال «بيتربان»). إن سلك تحليق مشابه قد استخدم من قبل (كيدر) و(ريف) في فيلم «سوبرمان»، حيث عُلِّق الممثلان معاً لأوقات طويلة من الزمن خلال المحاولات العديدة لتصوير مشاهد طيرانهما. تتطلب هذه الحيل الميكانيكية جهداً استثنائياً، وقدرة على الاحتمال من قبل الممثلين. إنه لجهد مضن أن يحتفظ الممثل بوضعية قابلة للتصديق بينما يمتطي سرجاً يستهلك منه كمّاً هائلاً من التوتر الجسدي.

غالباً ما تصنع الشرائح اللاصقة لتوضع على وجوه الممثلين، على أيديهم، وعلى أجزاء من جسمهم. تستخدم القوالب غالباً لخلق أقنعة أو أجزاء من الأجسام في مشاهد معينة، مثل مشهد موت (بيلوغ) في فيلم «غزاة تابوت العهد المفقود». إن جلوس الممثل من أجل وضع شرائح لاصقة على وجهه هو تجربة رهيبة. في البداية، يدهن وجه الممثل بالفازلين، ثم توضع عليه شرائح مما يستخدمه أطباء الأسنان، أو مادة مشابهة. تأخذ عملية الجفاف تقريباً بين ٣٠ – ٤٠ دقيقة، يستطيع الممثل خلالها أن يتنفس فقط من خلال «شلمونتين» في منخريه. غني عن القول، إن على الممثل أن يبقى ساكناً بقدر الإمكان خلال مراحل العملية للحصول على قالب قابل للاستخدام. إن عقدة الأماكن المغلقة شعور طاغٍ من الحرمان الحسي يعانيها الممثل بعد الخمس دقائق الأولى. تخيلوا تجربة الممثل أنتوني دانيالز، الذي اضطر للانتظار طيلة المدّة التي استغرقها وضع شرائح لاصقة كقالب لكامل جسده، من أجل صنع نموذج لبزته. أخيراً، صنعت في التصميم النهائي بزة من «اللاتيكس» فوق بزة داخلية أخرى فيها أنابيب دقيقة تحتوي مياه باردة. ولكونه مضطراً أن يبقى في بزة الإنسان الآلي كليّاً زمناً طويلاً، تطلب ذلك من (دانيالز) تكيفاً عظيماً، سواء كممثل أو كإنسان. تضمنت بعض المتطلبات الذاتية أيضاً: الصبر، المرونة، والقدرة على الاحتمال. أما كممثل، فاضطر دانيالز إلى استخدام قدرٍ من الإيماء في تشخيصه.

إن الممثلين الذين يشاركون في مشاهد عنيفة تتضمن جروحاً دامية يجهزون بمفرقعات. والمفرقعة عبارة عن وسيلة تفجير صغيرة تعمل عن طريق «ريموت كونترول». من أجل تحقيق تأثير إصابة دامية، تلصق المفرقعة بصفيحة ملتصقة بالجلد تحت الثياب. يلصق أيضاً كيس دم بالمفرقعة، وتمدد الأسلاك التي تتحكم بانفجار صغير من الصفيحة إلى الساق. وعند إعطاء الإشارة الصحيحة، يقدح «ريموت كونترول» الشحنة، فينفجر الدم من الكيس، ويتخلل نسيج القماش، خالقاً إيهام جرحٍ دامٍ. ومهما كانت براعة الممثل في القيام بالمخاطر، فإن لحظة الانفجار هي دائماً لحظة توتر. يجب على الممثل أن يثق بضمانات أمان من قبل تقنيي المؤثرات الخاصة، وأغلبهم مؤهل بصورة عالية وتنظيم دقيق، حسبما تتطلب ظروف العمل الصارمة.

إن تجهيز الخدع الكهربائية يتم داخل قطع الأثاث أو الإكسسوار التي تزين الديكور. في فيلم «غزاة تابوت العهد المفقود»، على سبيل المثال، وضعت الكهربائيات داخل المومياءات ضمن سراديب الموتى، بحيث تبدو أذرعها وكأنها تتحرك. إن الحركة الفعلية للإكسسوار الموجود خلال التصوير قد يكون مساعداً للممثل، لأنه يدعم استجابته المقنعة. مرة أخرى، سيعطى الممثل إشارة تحذير، سواء كانت شفهية أم جسدية، كي يستعد لحركة قطعة الإكسسوار.

يمكن لإعادة تصوير نسخ من اللقطة أن تحد من مصداقية الممثل. فمن السهل أن يستجيب بصورة مقنعة في المرات الأولى، عندما تدهشه بصدق حركة مفاجئة. ولكن القيام بهذا دون جهد في المرة العشرين أمر أصعب بكثير. ثمة نزعة لدى الممثل لصنع ردة فعل أكثر من اللزوم في نسخ التصوير المتأخرة، بحيث تبدو استجابته مدروسة بشكل زائد. ثمة طريقة يستخدمها بعض الممثلين للحفاظ على التلقائية، وهي أن يشتتوا

أنفسهم في لحظة ما نحو اتجاه معين لبضع ثوانٍ قبل إعطاء إشارة البدء، أو أن يقوموا بالتركيز على التفاصيل أو على الهدف الدرامي وراء إشارة مؤثر خاص ما.

تتحدى مؤثرات خاصة أخرى مصداقية أداء الممثل. ففي سبيل أن تلتقط الكاميرا عاصفة رملية، أو مطراً، ينبغي أن يضاعفا مرتين على الأقل عما يظنه المرء، وذلك بهدف إحراز التأثير المنشود. إن الممثل تحت مطر خفيف أو عاصفة رملية يرشق فعليّاً بشكل ثقيل من المادة، سواء الماء أو الرمل. يخلق تأثير الدخان عادةً بواسطة حرق إطارات السيارات. تخيل عملية حرق المطاط، حين تهاجم الرائحة حاسة الشم عند الممثل. في فيلم «القيامة الآن»، كان لزاماً على الممثل أن يؤدي مثل هذا المشهد دون إظهار ردة فعل تجاه تلك الرائحة، بل بالأحرى تجاه معاناة الحرب.

تنفذ السقطات من علٍ، مع أثر احتكاك مرئي بين الممثل والأرض، بتعاون بين الممثل ورجل المخاطر. تغطى بقعة السقوط بأرضية آمنة على مساحة ثمانية أقدام كعرض، واثني عشر قدماً كطول. وهي مصنوعة من كرتون العلب، ومن شرائح مطاطية أو قطع إسفنج. وتستخدم أكياس الهواء أيضاً كوسائد للسقوط من قبل بعض التقنيين. يؤدي البديل السقطة من الارتفاع المطلوب، وهو لا يتجاوز في أغلب الحالات خمسين قدماً. يصوّر المخرج السقطة، ثم يأخذ لقطة أخرى للممثل الحقيقي وهو يسقط عن ارتفاع خمسة أقدام. تمنتج هاتان اللقطتان مع بعضهما بعضاً، بحيث يصبح ٧٥% من السقطة هو ما يقوم به البديل، والجزء القليل المتبقي هو ما يقوم به الممثل على ارتفاع خمسة أقدام.

من أجل تنفيذ سقطة على أية مسافة كانت، لا بد من توافق عضلي، توقيت جيد، وقدرة على الاحتمال. سيستفيد الممثل من مساعدة تقنيي المخاطر، ومن البدلاء الذين يقومون عنه بالحركات الخطرة، ليعلموه مبادئ

تنفيذ الحركة المطلوبة. هناك عدة طرق تحضير جسدي من قبل البدلاء، ولتنفيذ المخاطر والتخلص من آثار الخطر بمساعدة التقنيين المختصين. إن التمثيل في فيلم يستخدم كثيراً من المؤثرات الخاصة هي مهمة تعد بكدمات ورضات و «نبيرات»، مهما ساعد بدلاء المخاطر المحترفين. في فيلم «حرب النجوم»، قام (مارك هاميل) بنطح رأسه أربع عشرة مرة على علامة محددة!

يخلق الأثاث والجدران وقطع الديكور التي تتحطم (مثل التمثال الضخم في «غزاة تابوت العهد المفقود») عدة أنواع من الصعوبات أمام الممثل. تهيأ الجدران والأثاث القابل للتحطيم بطريقة معينة من أجل ذلك. كثيراً من الأحيان، يخطئ الممثل علامته المحددة، أو يخطئ التقني في الصلة مع الممثل، ولا يحدث شيء. إن الربت على قطع الأثاث أو الجدران قد يفيد، ومقدار لمسة خفيفة «إنشاً» أو «إنشين» لليسار أو لليمين سيسبب انهيارها بالكامل. يستخدم برنامج «استعراض كاروا بارنيت» التلفزيوني كثيراً تصويراً خارجيّاً لممثلين يحاولون تحطيم أثاث في مشاهد كوميدية. في ذروة المشهد، على الممثل ألا يكتفي بالتركيز على الفعل اللحظي فحسب، بل أن يبقي جزءاً من دماغه مركزاً على أين ستكون الضربة الختامية. يجب على التوافق أن يكون دقيقاً لتعمل الأمور جيداً: إن الجانبين الأيمن والأيسر من العقل يجب أن يعملاً مع بعضهما بعضاً، وهذه ليست مهمة سهلة، لكنها أمر حاسم بالنسبة لعمل الممثل.

من أجل وقوع التمثال في «غزاة تابوت العهد المفقود»، كان على هاريسون فورد أن يكون فوق التمثال قبل سقوطه. قام المخرج بتصوير ردود فعله حتى اللحظة الفعلية لسقوط التمثال، أي إنه كان على فورد أن يستجيب كما لو أن التمثال بدأ يتهاوى. هذا مثال جيد بشكل خاص على مبدأ ستانسلافسكي، ومفاده أن على الممثل أن يتصرف حسب «لو» السحرية، أي «كما لو أنه» في مجموعة ظروف معينة معطاة من قبل المؤلف. من أجل

تصوير سقوط البطل مع التمثال الحقيقي، قام بديل المخاطر بالحركة عوضاً عن هاريسون فورد. كان التمثال مجهزاً بمقابض خفية ووسائد واقية لحماية البديل (مارتن غريس) خلال السقطة.

يزودنا فيلم «غزاة تابوت العهد المفقود» بتجربة أخرى عن المؤثرات الخاصة مع الممثلين، وهي استخدام أفاعٍ حية وخطرة. استخدمت آلاف الأفاعي بالفعل في مشهد بئر الأرواح، وتضمنت الكوبرا، البوا، البايثون، وأفاعي العشب. كان الترياق من عضات الأفاعي جاهزاً على الدوام طبعاً. تخيل أن يطلب منك الوقوف بين هذه الأفاعي لأوقات طويلة من الزمن لنسخ مختلفة من اللقطات حسب ما يتطلبه المشهد. في مثل هذه الظروف يحتاج الممثل إلى جرعة صحية من التشجيع والجلد. يمكن أن يستخدم البدلاء، أو خبراء التعامل مع الأفاعي، في بعض اللقطات الأخرى. ولكن لا بد للممثلين الرئيسيين أن يشاهدوا بين الأفاعي كي تؤدي بعض اللقطات الباقية أثرها. هل يعدّ الخوف المرتسم على وجوه الممثلين عندئذٍ تمثيلاً؟ إن الخوف العالمي والذعر الإنساني لدى معظم البشر من رؤية الأفاعي سيترك استجابات بنسبة ٩٠% على الممثلين. لا تطبق «لو» السحرية في مثل هذه الظروف، لأن الممثلين يعيشون الظرف فعليّاً، وسيستجيبون له بشكل طبيعي.

كان للمخرج وارنر هرتسوغ في فيلم «نوسفيراتو» مشهد مشابه، حيث تهرع مئات الجرذان حول أهل بلدة وهم يجلسون على مائدة عشاء مربعة. ومثل الأفاعي في «غزاة تابوت العهد المفقود»، احتاجت الجرذان في «نوسفيراتو» إلى سيطرة دائمة من قبل التقنيين. تطلبت قيادة وتوجيه قطعان الجرذان المتوحشة تلك عبر الديكور جهداً مستمراً، وكانت مهمة الممثل أن يبقى ضمن حدود لقطة الكاميرا، بينما كانت مهمة التقنيين أن يبقوا خارج حدود كل لقطة، وإبقاء الجرذان أو الأفاعي ضمن كادرها.

كيف يُلقّن الممثلون القيام بالسقطات، أو الوقوف بين الجرذان، أو استخدام إكسسوار يتهشم؟ باستطاعة خبراء المخاطر أثناء التحضير للتصوير

أن يلقنوا الممثل كيف يتمرن على التعامل مع تلك التقنيات، بحيث يؤدي عدة أفعال خاصة بصورة صحيحة. في لحظة التصوير الفعلية، يصبح الممثل نفسه هو المسؤول عن سلامته. وكما لدى اللقطات المثيرة للذعر، كالوقوف بين الأفاعي أو الجرذان، فإنه يترك للممثل منذ البداية القرار فيما إذا كان قادراً على القيام بتلك المشاهد أو لا. يرفض بعض الممثلين والممثلات أداء لقطات العري على الشاشة، ويرفض بعُضهم الآخر التمثيل مع حيوانات خطرة. ولكن، بمجرد أن التزم الممثل بالعمل، فإن مسؤوليته أن يقوم بالتنفيذ بأقصى ما يستطيع من إجادة وإتقان. خلال الأسابيع أو الشهور بين توقيع العقد والشروع بتصوير الفيلم، يمكن للممثل اكتساب كثير من المهارات. يجب على كثير من الممثلين تعلم مهارات بسيطة، كركوب الخيل، أو السباحة، أو الغطس. في فيلم حديث نسبيّاً مع كاترين هيبورن، كان على جين فوندا أن تقوم بغطسة خلفية من فوق عارضة. لم تكن قد قامت بذلك من قبل، لكنها صممت أن تضيف مهارة جديدة إلى مهاراتها. إن الإرادة والتأقلم عنصران مهمان من عناصر التمثيل السينمائي.

تخلق المؤثرات البصرية مشكلة مختلفة أمام الممثل. عادةً ما يكون عمل الممثل لصيقاً بالواقع. إنه يعمل في مواقع محددة، متيحاً لجغرافية المكان أن تؤثر على سلوكه أمام الكاميرا. إنه يعمل أيضاً بإكسسوار محدد وحقيقي في موقع التصوير. هذه الديكورات والأثاث الحقيقيان أمر مساعد للممثل على الإيمان بما يفعله، إنما باستخدام المؤثرات الخاصة بصريّاً سيفقد شيئاً مهماً جدّاً من الديكور.

كان الاستخدام المبكر للمؤثرات البصرية الخاصة فجّاً وبدائيّاً، لأنها كانت مكشوفة. كان الممثلون يجلسون في سيارة، مثلاً، ووراءهم شاشة تعرض عليها صور شارع مزدحم المرور، أو تمرر قطع ديكور بجوارها. كان الممثل محروماً من شريك بالغ الأهمية في عمله: إنه مكان الحدث

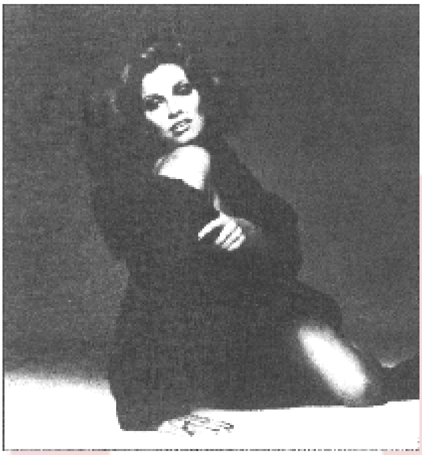
الحقيقي. اليوم، أصبحت المؤثرات الخاصة البصرية متقدمة جدّاً من الناحية التقنية، بحيث إننا غالباً لا نعي استخدامها في الفيلم. وخلال لقطة واحدة، نرى فعليّاً أربع لقطات مركبة مع بعضها. في لحظة التصوير، لا يملك الممثل أية علاقة بأي شيء، بما أن أشياء عديدة ستضاف لاحقاً في المختبر. في تلك الحالات، يجب على مخيلة الممثل أن تعمل بكامل طاقتها. إن عليه أن يتخيل رؤيته لمناظر عظيمة على مسافة شاسعة في السماء، مثلما فعلت مارغوت كيدر في «سوبرمان». إن تحديد ما تراه المخيلة هو مفتاح أداء مثل تلك المشاهد. يجب على الممثل أن يختار أشياء محددة يتصورها بعين خياله. على لمحات البصر أن تحدد بجهة ما لـــ وافية من الزمن يمليها المخرج على الممثل. ستقوم تغيرات وجهة النظر الخاطفة من مكان إلى آخر بدورها في هذه المواقف. يجب أن يأخذ الممثل بعين الاهتمام جغرافية ومناخ المكان الذي يجري فيه التصوير ليضيفه ويستجيب إليه. في فيلم «سوبرمان»، ساعدت المراوح الضخمة التي كانت تدور أمام الممثلين دون شك في خلق تأثير الطيران. وجاءت معاناة وروعة طيران الممثلة (كيدر) من خلال عيني مخيلتنا.

إن اللعب أساسي في علاقة الممثل بفقدان المؤثرات الخاصة أثناء التصوير الفعلي. والحس الطفولة باللعب هو ما يمكّن الممثل من تصديق أنه في المكان الذي يطلب منه المخرج أن يكون فيه - حس اللعب هذا، أو التظاهر، هو جذر التمثيل الجيد، ومثل جميع الجذور، يجب أن تغذى وتروى بصورة صحيحة. في التمثيل، الجذر هو اللعب، والتربة هي التجربة والملاحظة.

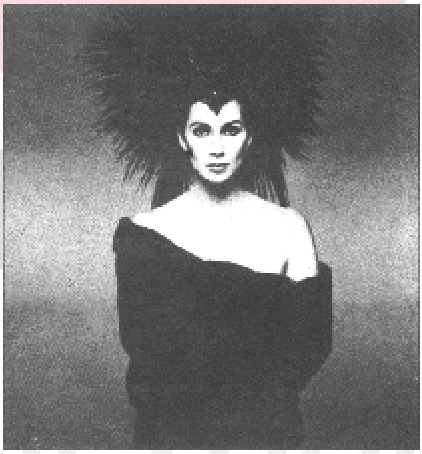
* * *



أودري هيبورن



راكيل ولش



شير



ليف أولمان



برباره ستريساند



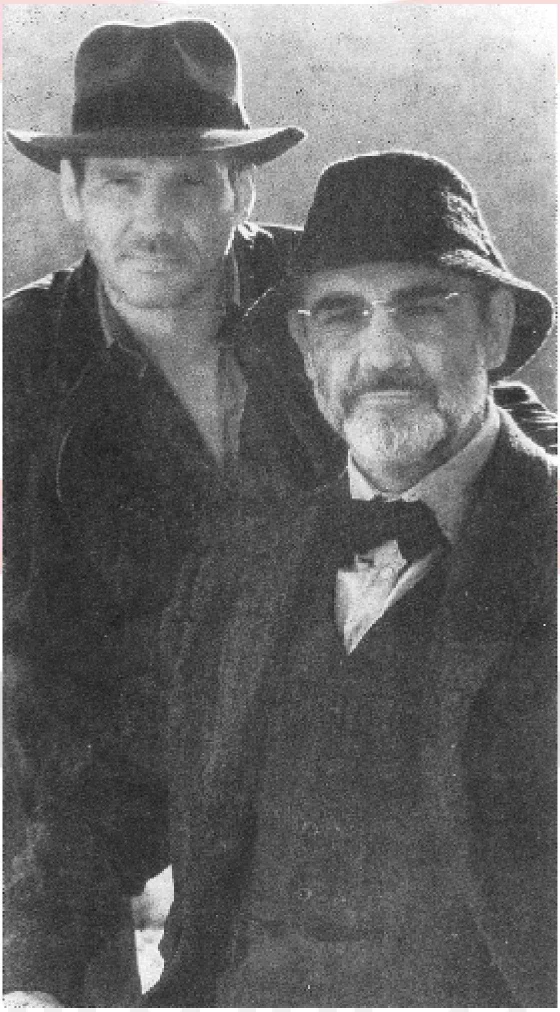
النجمة البريطانية المخضرمة
فانيساري



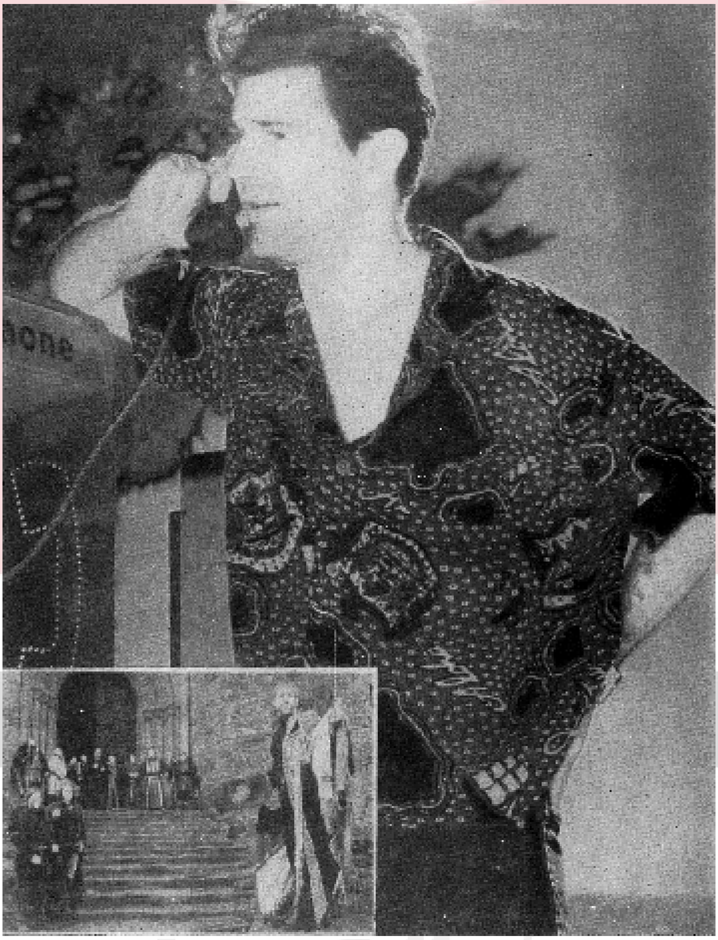
النجم روبرت ردفورد تحوّل إلى الإخراج، فنال الأوسكار عن أول أفلامه، وأنشأ معهداً للسينما



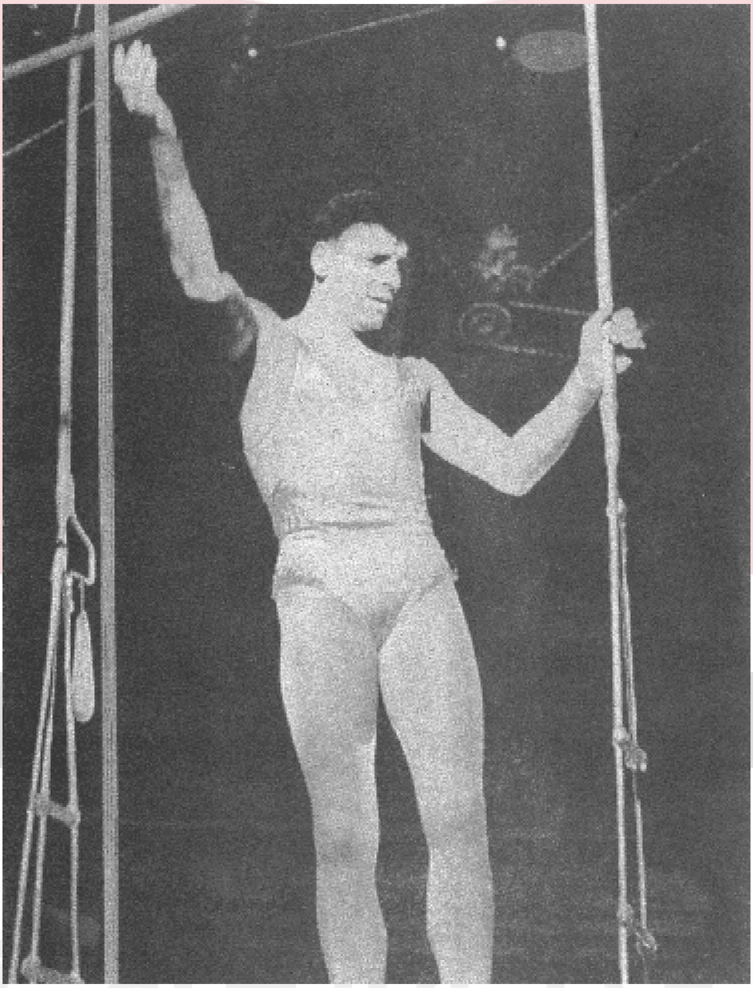
صوفيا لورين
أسطورة التمثيل الإيطالية التي غزت أمريكا



شون كونري يضيف صفحة جديدة لفن التمثيل،
حتى مع النجم هاريسون فورد في «إنديانا جونز»



النجم ميل غيبسون انتقل من تمثيل أفلام المغامرات البوليسية الحقيقة إلى «هاملت» زيفريللي، و «قلب شجاع» من إخراجه



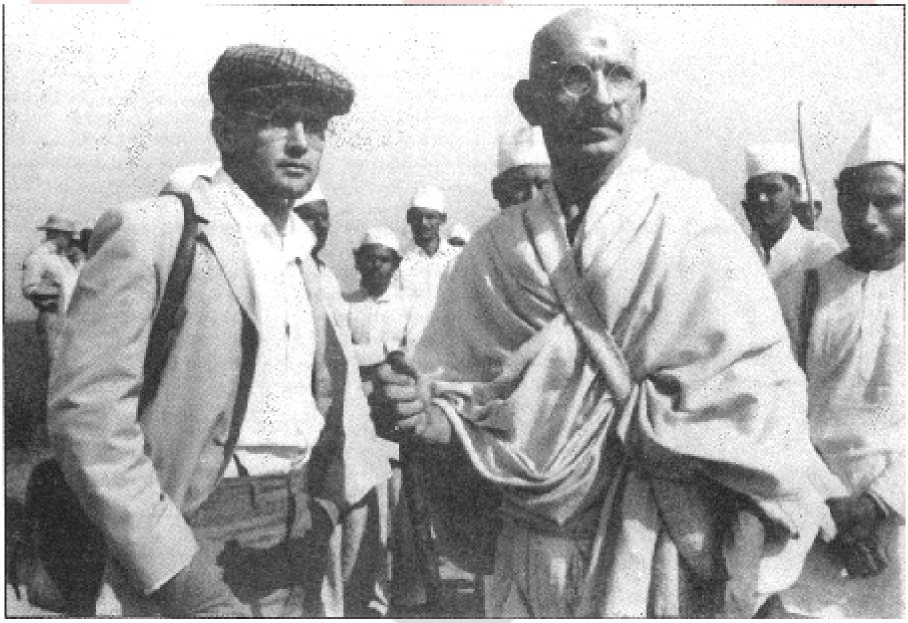
برت لانكاستر



جيسيكا تاندي حازت الأوسكار بعد أن تجاوزت الثمانين



دانيال داي لويس حاز الأوسكار عن فيلم
«قدمي اليسرى» مع برندا فريكر



بن كينغسلي تقمص شخصية غاندي ببراعة، مع الممثل مارتن شين



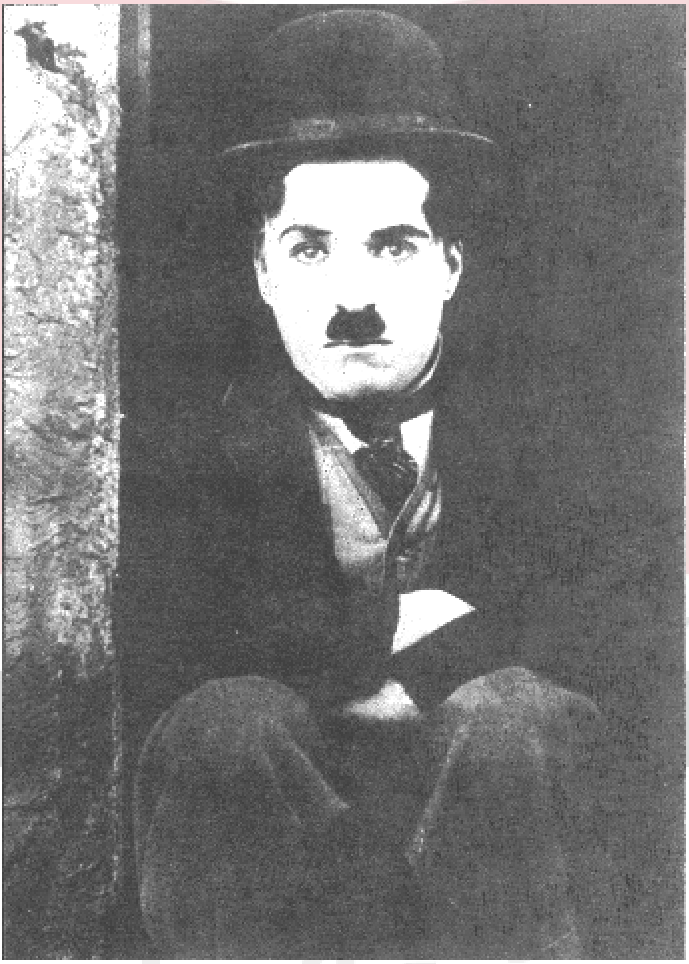
همفري بوغارت وكاترين هيبورن في «ملكة أفريقيا»



النجم الكوميدي البريطاني بيتر سيلرز



كاترين دونوف في شبابها: «حسناء النهار» لبونويل



تشابلن: سيد الإيماء السينمائي



فريد آستير وجوري جارلاند: قمة الأفلام الموسيقية القديمة

n

الصفحة

الطبعة الثانية / ٢٠١٢م
عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة



كل حركاتنا العضوية ناجمة عن تكيفنا مع الحياة. إن كل واحد منا معبر، لأن لكل تجاربه المتباينة المستمدة من الماضي، مما يتطلب تأقلماً مختلفاً مع الحاضر، واستحواذاً لوجهات نظر مختلفة تجاه المستقبل. تجسد الشخصية عن طريق وسائل الإيضاح الجسدية، وهي جسدية بمعنى أن كل تصرفات البشـر، بما في ذلك الذهنية والعاطفية، هي أفعال جسدية، بسبب العلاقات «النفس - جسـمانية». لايوجـد فعـل خـارج السياق الجسدي. إن أي قرار هو نتيجة لفعل داخلي وصراع أو كفاح. حتى عندما نكون في حالة سكون أو هدوء، فإننا نتحرك خارجين من فعل، أو داخلين في آخر. إن نشاطنا الداخلي ينعكس دائماً عن طريق الجسد. السكون ليس مرادفاً لعدم نشاط الكيان بأكمله.

مطابع وزارة الثقافة
٢٠١٢م

سعر النسخة ١٤٠ ل.س أو ما يعادلها